Maria Georgeta POPESCU
coordonator



Studii de muzicologie vol V

Editura pim

Şi acest al VI-lea volum de scrieri despre muzică coordonat de profesor Maria Georgeta Popescu este un forum democratic de exprimare a preocupărilor teoretice vizând arta sunetelor - încurajator, stimulator, recuperant. Poziţionându-se în contra-planul elitismului muzicologic, învinuit, nu fără oarecare îndreptăţire, de abstracţionism şi „discriminare", antologia face loc oricărui iubitor al cuvântului despre muzică, de la elevul de clasa a VII-a la profesorul de liceu, de la cursanţii studiilor doctorale la universitarii cu experienţă. Deşi deconcertant prin varietate – a temelor, genurilor, stilurilor, a nivelelor intelectiv-ştiinţifice -, volumul nu este doar simptomatic pentru stadiul şi stratificarea culturii muzicale în România de azi, în acelaşi timp, imagine a mixturii valorice postmoderne, ci materializează împlinirea unei ample acţiuni emulative pentru muzică şi cuvânt, pentru reflexie, expresie şi ştiinţă, condusă de aproape două decenii de către profesorul de istoria muzicii Maria Georgeta Popescu.

Prof. univ. dr. Laura Vasiliu

ISBN GENERAL: 978-973-716-524-4

ISBN VOL V



Maria Georgeta POPESCU
coordonator

Studii de muzicologie

VOL. V

Donația
din partea autoarei,
Iași 2012





Iași, Editura PIM, 2010

Corector tehnoredactare: Prof. Ramona Brucar

Editura pim
Editură acreditată CNCSIS – 66/01.05.2006
Şoseaua Ştefan cel Mare şi Sfânt nr. 4, Iaşi – 700497
Tel.: 0730.086.676; Fax: 0332.440.730
www.pimcopy.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Studii de muzicologie / coord.: Maria Georgeta Popescu. - Iaşi : PIM, 2007-
5 vol.
ISBN 978-973-716-524-4
Vol. 5. - 2010. - Bibliogr . - Index. - ISBN 978-606-520-768-4

I. Popescu, Maria Georgeta (coord.)

78

CUVÂNT ÎNAINTE

În afara materiei totul este muzică.
Însuşi Dumnezeu nu este decât o halucinaţie sonoră.

Emil Cioran

Şi în acest an şcolar, când sistemul educaţional încă îşi mai caută un nou drum, cât mai european, totuşi unele cadre didactice au avut răgazul şi în special dorinţa, plăcerea de a se apleca asuprea unor documente de specialitate, de a cerceta, de a descoperi, apoi de a consemna gândurile, observaţiile, şi chiar de a le supune atenţiei celor care mai doresc să se documenteze în domeniul ştiinţei muzicii în aceste zile înfrigurate de sfârşit de februarie 2010.

O parte din domeniile artei sonore ca: istoria culturilor şi stilurilor muzicale, teoria şi analiza, teoria interpretării şi a practicii vocal/instrumentale, estetica muzicală, critica muzicală, sociologia muzicală, psihologia muzicală şi pedagogia muzicală au fost în acest an temele sau subiectele preferate care au fost studiate, aprofundate, tratate şi apoi prezentate în volum al VI-lea de ***Studii de muzicologie***.

În total sunt supuse atenţiei Dumneavoastră un număr de treizeci şi patru de studii, din care opt lucrări sunt prezentate de elevi şi restul de profesorii din învăţământul universitar sau preuniversitar.

Simpozionul de muzicologie din acest an şcolar dorim să fie nu doar un schimb de idei între cadrele didactice, implicit elevii, din judeţele Arad, Bucureşti, Galaţi, Tulcea, Suceava, Slobozia, Piteşti, Gheorghieni, Tg. Jiu, Botoşani, Iaşi, ci şi o certificare a interesului din ce în ce mai sporit pentru meditaţie şi aprofundare asuprea artei sonore. Ne mai dorim ca acest volum să devină, după prezentarea făcută de profesor universitar doctor Laura Vasiliu o antologie care "face loc oricărui iubitor al cuvântului despre muzică, de la elevul de clasa a VII-a la profesorul de liceu, de la cursanţii studiilor doctorale la universitarii cu experienţă" să-şi poată exprima propriile gânduri şi care "matrializează împlinirea unei ample acţiuni emulative pentru muzică şi cuvânt, pentru reflexive, expresie şi ştiinţă".

Sunt convinsă că şi la această ediţie a XII-a – 2010 a ***Simpozionului de muzicologie***, mentorii şi colegii noştrii de la Universitatea de Arte "George Enescu" vor fi alături de noi în această întrprindere şi ne vom simţi susţinuţi în demersul nostru de prof. univ. dr. Mihai Cozmei, prof. univ. dr. Laura Vasiliu, prof. univ. dr. Gabriela Ocneanu, prof. univ. dr. Gheorghe Duţică, conf. univ. dr. Florin Bucescu şi implicit de conducerea Universităţii, rector, prof. univ. dr. Viorel Munteanu.

Acest "neastâmpăr" al nostrum, al celor care mai reuşim să căutăm, să mai şi descoperim din tainele artei sonore alte şi alte valenţe, nu trebuie oare să-i mulţumim fondatorului şi formatorului de şcoală de muzicologie din Iaşi, Domnului Profesor George Pascu?

Sigur, cu multă prisosinţă, mulţumim Domnule Profesor!

Prof. Maria Georgeta Popescu

CUPRINS

SIMBIOZA TEXT – MUZICĂ SAU CONSUBSTANŢIALITATEA MELODIE – TEXT POETIC ÎN MADRIGALUL ROMÂNESC DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

Profesor **Daniela Ardeleanu**
Colegiul Naţional „*Mihai Eminescu*" Iaşi

Madrigalul românesc din a doua jumătate a secolului trecut a avut ca principal suport tematic poezia românească. Referindu-se la aceasta, compozitoarea Felicia Donceanu spune: „...literatura noastră e bogată în *Marea Poezie* şi deseori, aici îmi aflu hrana intelectului, adăpost spiritual...Şi...există acea lirică al cărei vers mă captivează, stimulându-mi fantezia, aş zice chiar solicitându-mi *rostirea* cuvântului prin muzică."[1]

În general, ciclurile de madrigale sunt concepute unitar, nu doar reunite incidental din creaţia aceluiaşi poet, ci scrise pe poezii alcătuind la rândul lor un ciclu. „Interesantă, la acest gen, posibilitatea unor apariţii izolate sau în grupuri (cicluri), a căror alcătuire ţine mai curând de libertatea omului care alătură florile într-un buchet decât de rigoarea arhitectului ce ridică o construcţie. Ciclurile nu au o lungime prestabilită, nu presupun o anume succesiune de mişcări, nu trebuie să aibă neapărat o unitate tonală; adevărata unitate o prilejuieşte tema literară care asemenea unui vas de cristal poate primi un număr variabil de flori de diverse forme. Asortarea culorilor şi dispunerea cât mai armonioasă a lujerelor e o ştiinţă ce se descoperă mai mult pe cărările intuiţiei decât pe bulevardele largi ale logicii."[2]

Tematica parcurge un evantai larg de probleme, de la meditaţia gravă la multiple perspective ideatice pe care le deschid versurile poeţilor mai mult sau mai puţin cunoscuţi; sunt, în general, versuri ce etalează o întreagă gamă a sentimentelor (ex. Cornel Ţăranu – *Dorul-dor*, Doru Popovici – *Sonet de dragoste,* Emil Lerescu – *Fata de tătar*), natura (ex. Sabin Păutza – *Pastel,* Gheorghe Firca – *De iarnă,* Christian Alexandru Petrescu – *Munţi şi nori*), inexorabila trecere a timpului (ex. Emil Lerescu – *Clepsidra, Ecce tempus, Rădăcinile;* Felicia Donceanu - *Prin nopţi tăcute*), planul evocării (ex. Doru Popovici – *In memoriam Iacob Mureşianu, Madrigal pentru cetatea Târgoviştei*), meditaţia produndă, interiorizarea psihologică (ex. Sigismund Toduţă – *La curţile dorului,* Dan Voiculescu – *La steaua...*, Ede Terényi – *Pahar*), viaţa şi moartea (ex. Octavian Nemescu - *Cântecul aşteptării,* Cristian Misievici – *Icar*), sentimentul religios (ex. Christian Alexandru Petrescu – *Domnul este lumina şi mântuirea mea,* Doru Popovici – *Trei madrigale în stil bizantin*).

Raportul dintre text şi melodie trebuie privit din trei puncte de vedere:

- modul în care se reflectă muzicalitatea limbii în melodie;
- concordanţa dintre sensul textului şi sensul expresiv al melodiei;
- măsura în care melodia adânceşte sensul textului.

---

[1] citată de Cristina Sârbu – *Felicia Donceanu. Creaţia vocal – camerală. Schiţă monografică*, în rev. *Muzica*, 1/1992, Editura Muzicală, Bucureşti, p. 60.
[2] Anton Dogaru, *Ciclul „Flăcări negre" de Pascal Bentoiu*, în rev. *Muzica* 8/1975, p 9.

a) „Muzica este act de expresie – ca şi vorbirea – şi dacă bucuria sau durerea prezintă caracteristici corespunzătoare în fraza rostită şi în cea cântată nu rezultă neapărat că una a **determinat** profilul celeilalte. A putut eventual să-l **influenţeze,** dar nu să-l **determine.** Cele două expresii vocale – cea vorbită şi cea cântată – pornesc ambele din acelaşi fond de sensibilitate şi este firesc ca unele particularităţi ale profilului lor sonor să fie mai mult sau mai puţin asemănătoare: ele se modelează amândouă pe aceeaşi dinamică psihică."[3]

Lucian Blaga, într-unul din aforismele sale, vorbeşte de „corpul sonor al cuvântului poetic, care trebuie privit ca substanţă, nu numai ca formă". Poezia capătă prin acest „corp sonor", un colorit orchestral care distinge pe un poet adevărat de altul. *În poezia lui Arghezi, lui Blaga, semnificaţia simbolică a cuvintelor creează un joc semantic care trebuie cuprins în muzică printr-o tehnică diferenţiată.*[4]

Muzicalitatea cuvintelor este determinată de sistemul fonetic şi gramatical al limbii şi de modalitatea de organizare a picioarelor metrice, de ritmul limbii, de caracteristicile intonaţionale ale limbii, de raportul dintre consoane şi vocale în cuvinte şi de coloritul vocalelor şi al consoanelor.

b) Un domeniu complex al limbajului muzical, în cadrul relaţiilor coordonatei tehnice cu elementul de expresivitate artistică, îl reprezintă factorul poetic. Există o accepţiune clasică de realizare a simbiozei poezie – muzică (versificaţia de tip romantic – eminescian) şi una modernă de tratare a acestei problematici (versul alb). Imaginile sonore conferă o încărcătură poetică marcată de sensurile şi densitatea vectorului poetic. Cuvintele sporesc valenţele expresive ale muzicii, iar muzica relevă, la rândul ei, şi amplifică sensurile cuvintelor. Astfel, cele două modalităţi de exprimare – cuvântul şi muzica – devin complementare. De exemplu, Sigismund Toduţă – madrigalul *Întoarcere,* versuri de Lucian Blaga, unde culminaţiile dramatice sunt de obicei tratate armonic şi legate de sensurile filosofice ale poeziei, pentru a le reliefa:

Câte-s altfel omul, leatul!
Neschimbat e numai satul.
După atâţi Prieri şi toamne,
Neschimbat ca Tine, Doamne..

Un anumit tip de lirică va influenţa în consecinţă configuraţia dramatică a madrigalului respectiv; însă amprenta textului poetic asupra muzicii nu se va limita aici, ci va viza desigur aspectul concret al accentelor prozodiei, precum şi acela al configuraţiei formale. Grija compozitorilor pentru sincronizarea prozodiei cu melodia vocală este o trăsătură generală a madrigalelor compozitorilor ultimei jumătăţi de secol, iar respectarea versificaţiei (ritm, măsura versurilor), a accentelor (dinamice,

[3] Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973, p. 85-86.
[4] Tudor Ciortea, *Permanenţele muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1998, p. 109.

tonice, afective), a cadenței versurilor din autori și epoci atât de diverse înseamnă subtile modulații de intonație vocală. Concordanța dintre sensul textului și sensul melodiei este determinată de concordanța dintre accentul tonic al cuvântului și accentul metro-ritmic:

Ex. Tiberiu Olah – *Dragoste, dragoste,* versuri de Tiberiu Utan

Respectarea, pe tot parcursul madrigalului, a particularităților lingvistice, corelarea perfectă a accentului muzical cu accentul tonic:

Ex. Doru Popovici – *Galaxia memoriei*, versuri de Victor Bîrlădeanu

Un procedeu folosit cu consecvență în special de compozitoarea Felicia Donceanu este cel al scindării versurilor, al fragmentării lor, mai mult, al permutării cuvintelor din text fără ca acest joc să altereze semnificația întregului. Astfel, muzica obține mai ușor mai mult spațiu de desfășurare, lărgind câmpul expresiv al textului.

Vânt de toamnă brumărel, (ta, ta, ta)
Când suflat-ai peste el.
De la tălpi la căpătâi (tia, tia, tia)
Adierea cea dintâi.

Într-un articol referitor la pretextele muzicii cu text, compozitorul și muzicologul

Liviu Dănceanu notează: „Madrigalul (....) reprezintă o specie a muzicii cu text a cărei paliere sonore morfologice şi sintactice tatonează modalităţile cele mai adecvate întru relevarea nuanţelor gîndirii şi sensibilităţii poetice. Mai mult, atunci cînd suntem în prezenţa unor produse artistice autotrofe, muzica şi textul devin inseparabile, întrucât ele coabitează într-o simbioză perfectă, intranzitivă. În vreme ce, atunci când muzica poate supravieţui textului (în ipostaza sacrificării acestuia), avem de-a face cu producţii artistice heterotrofe, în care asocierea text-muzică este sub semnul convenţionalului şi arbitrariului, textul devenind pretext, iar muzica - simplă proteză ori, dimpotrivă, corpore sano parazitat de text. Indestructibilitatea muzică – text este evidentă în faptele artistice tradiţional – folclorice, acolo unde sunetul şi cuvântul răsar simultan la lumina unei funcţionalităţi specifice, dominante. Sunetul se transformă în cuvânt şi cuvântul în sunet, pentru ca laolaltă să se împlinească în spirit, forţă, destin... Aşa cum, de altfel, se întâmplă într-un madrigal de Monteverdi ori într-un lied de Schubert."[5]

c) Măsura în care melodia adânceşte sensul textului îi depăşeşte posibilităţile de exprimare. Interesul crescând al compozitorilor români pentru fuziunea fără graniţe, fără restricţii, a muzicii cu poezia, contopirea inefabilului propriu sferei muzicii cu sugestibilitatea imaginilor plastice a mediului poetic, a creat posibilitatea unor adevărate metamorfozări melodico-ritmico-armonice. Mai mult decât atât, aşa cum sublinia şi muzicologul Pascal Bentoiu, simbioza muzică şi poezie se va realiza la nivelul sugestibilităţii generale, în acord cu noutăţile de sintaxă şi morfologie contemporană.

Compozitorii manifestă interes pentru evoluţia interioară a textului literar şi polifonizarea lui în soluţii muzicale ce pot fi:

1. *tradiţionale*:
   - ✓ onomatopee muzicale

   Ex. Tiberiu Olah – *Strigătură*, versuri de Tiberiu Utan

sonoro! Meno mosso FINE
Vai! (bu – ha – ha) cum la – e!
⊕ OSSIA

- ✓ sugestibilitate poetico – auditivă (aspect melodic descendent cu rol de a sugera căderea)

  Ex. Gheorghe Dumitrescu – *Dorinţa,* versuri de Mihai Eminescu

[5] Liviu Dănceanu – *Pretextele muzicii cu text* în rev. *România literară*, nr. 50/2005.

✓ sublinierea semnificației unor cuvinte (de exemplu, *cu ochi sticloși – veninoși*)
Ex. Alexandru Velehorschi – *Lupii*, versuri de Mariana Dumitrescu

✓ sugestibilitate poetico – auditivă (aspect melodic descendent cu rol de a sugera căderea)
Ex. Gheorghe Dumitrescu – *Dorința,* versuri de Mihai Eminescu

✓ sublinierea sugestibilității: *Brațul când cade mort,*

Lacrimi când groase pică.

Ex. Sigismund Toduță – *Arhaisme*, versuri de Mihail Celarianu

2. *moderne:*

✓ folosirea clusterelor ca sugestibilitate poetico – auditivă

Ex. Cornel Țăranu – *Șoaptă*, versuri de Ion Vinea

✓ folosirea glissando-ului (sugerează sonoritatea fluierului)
Ex. Sigismund Toduță – *Întoarcere*, versuri de Lucian Blaga

În privința raportului text – melodie, în a doua jumătate a secolului al XX-lea asistăm la o lărgire a conceptului de text pentru muzica corală prin abordarea unor texte în proză care conțin periodic anumite rime interioare, prin parodierea textelor în versuri și înlocuirea textelor prin onomatopee sau vocalize.

BIBIOGRAFIE

COZMEI, Mihail - *O relație activă – poezia și muzica*, în revista *Ateneu*, Bacău, nov. 1970.
DĂNCEANU, Liviu - *Pretextele muzicii cu text* în revista *România literară*, nr. 50/2005.
GÂSCĂ, Nicolae - *Interpretarea muzicii corale*, Editura Junimea, Iași, 2004.
EISICOVITZ, Max - *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1976.
COMAN, Nicolae - *Interferențe ale muzicii cu literatura și celelalte arte*, în revista Muzica, 9/1972.

MUZICOTERAPIA

Muzica este omul, mai mult decât cuvintele, căci cuvintele nu sunt decât simboluri abstractracte, înțelesuri reale bazate pe fapte
Yehudi Menuhin

Elevele **Martiniana Antonie, Anelisse Bivol** şi **Ştefana Opria**, clasa a IX-a
Profesor coordonator **Ramona Brucăr**
Colegiul Național de Artă „*Octav* Băncilă" Iaşi

Terapia prin muzică este o formă a psihoterapiei în care muzica este folosită ca mijloc de exprimare, în loc de vorbire. Cu ajutorul ei pot fi tratate tulburări mentale sau afective, anumite blocări mentale, agresivități ascunse dar şi câteva boli psihomatice, cum ar fi astmul sau probleme de alimentație. Contextual, terapeutic, nu exclude ci din contra, include prezența terapeutică a medicului. Medicul are un rol de coordonator şi organizator al etapelor ameliorării şi chiar vindecării unor afecțiuni psihice.

Muzicoterapia este o modalitate de a înțelege şi folosi în mod inteligent fenomenul de rezonanță. ***Meloterapia*** este terapia care are la bază o melodie. ***Sonoterapia*** este acea terapie care foloseşte sunete speciale. ***Vocaloterapia*** foloseşte sunete emise vocal. ***Muzicoterapia*** le integrează pe toate .

Chiar dacă nu ne concentrăm atenția asupra muzicii, ci doar o ascultăm, efectele apar instantaneu, dar de scurtă durată. Dacă reuşim să ne concentrăm atenția asupra muzicii, atunci efectele sunt uriaşe şi ele ne aduc beneficii imense.

Încă din secole trecute s-a observat efectul benefic al muzicii asupra ființei umane. Legendele arată că atât Zeii cât şi oamenii puteau avea prin cânt trăiri fantastice, asemănătoare cu cele din lumea basmului.Când cânta la nai, zeul Pan fermeca animalele, Orpheu îmblânzea fiarele cu **lyra**, iar prorocul David cântând la **harpă** îndepărta duhul rău de suflet.

Ameridienii aveau aşa numitele dansuri sfinte, cu ajutorul cărora vindecau bolnavii prin modulații melodice repetate. În Africa vracii vindecau de asemeneaîn ritmul magic al tobelor iar în Tibet sunetele de clopoței, trompete sau tobe erau folosite pentru vindecarea migrenelor, bolilor psihice ori dezechilibrelor metabolice.

Unul din cercetători este Rolando Benezol, compozitor şi pshiatru, a făcut cercetări încă din 1962 asupra *meloterpiei* şi consideră că a vorbi despre meloterapie este de fapt a te gândi la o succesiune de metodologii şi tehnici diferite care au drept scop comunicarea.

Muzica este întrebuințată şi în ținuturile Egiptului, fapt pentru care medicii greci sfătuiau bolnavii să se plimbe sau să steie cât de multă vreme în locuri pitoreşti, mai ales pe malul apelor sau în pădure pentru a asculta sunetele produse de natură. Cele mai calmante instrumente erau considerate **flautul** şi **lyra**.

Muzicoterapia datează de la începuturile practicii medicale. Un rol important în medicină îl avea marele preot, care era considerat intermediar al influenței divine. Acesta ca şi cunoscător al ştiinței vindecării, alături de alte ştiințe ale naturii dar şi ca un profund

cunoscător al sufletului omenesc, folosea muzica în tratarea bolnavilor sub forma unei "incantații". Marele preot a reprezentat multă vreme simbolul vindecării dar după o perioadă destul de mare de timp de marii filozofi ai antichității precum Platon, Aristotel, Erasistrate şi în special Pitagora, au ajuns la concluzia ca muzica are un rol important în obținerea vindecării bolilor psihice.

Reprezentanții **Evului Mediu** precum Avicena, Paracelsus şi alți mari savanți de tip renascentist, pledează pentru rolul muzicii în scop terapeutic; în această perioadă medievală, un rol important îl joacă „instrumentiştii terapeuți", care erau chemați să cânte la patul bolnavului, melodii compuse special în acest scop sau improvizații.

Muzicoterapia îşi are începutul în jurul anului 1800 când muzica începe să fie utilizată în azilurile de bolnavi mintal, sub forma unei terapii pasive şi reprezentată de concertele date pentru bolnavii internați. Scopul acestei terapii era acela de a calma sau a stimula bolnavii, muzica adresându-se celor „slabi cu duhul", în care erau incluşi bolnavii cu deficiențe psihice, sechele ale unor boli mentale acute cât şi secundare, involuție pshică la vârstnici.

Muzicoterapia devine în secolulu XIX, mai ales în țări ca Anglia, SUA şi Argentina, o terapie ce urmăreşte realizarea unor obiective: scăderea anxietății, revenirea intereselor şi poftei de viață, ameliorarea relațiilor afective, în special cu cei din jur, la bolnavi cu diferite tipuri de patologie. În războiul Crimeei, pentru prima dată muzica a fost folosită de Florance Nightingale ca mijloc de alinare a suferinței răniților.

Spre sfârşitul secolului XIX apar o mulțime de lucrări specifice, cele mai reprezentative fiind:

- cercetările lui Dogiel (1880) despre influența muzicii asupra funcțiilor aparatului circulator (modificările tensiunii arteriale şi ale pulsului);
- ceea a lui Torcinov (1894) compatriotul lui Dogiel, ce relatează efectul de diminuare a oboselii fizice la trupele aflate în marş, atunci când se utilizează muzica de fanfară
- cea a lui Patrizzi – filozof italian, ce evidențiază modificăcările de tonus vascular, concomitente cu audiția unor piese muzicale variate.

Tot un cercetător italian, Ferrari, experimentează acțiunea muzicii ca medicament în anul 1897 iar francezii Binet şi Combier, stabilesc prin experimente similare efectul muzicii asupra respirației şi a ritmului cardiac .

Încă din 1950 s-a constituit prima Societate de Muzicoterapie care a prefigurat întemeierea „Societății Internaționale pentru Educație Muzicală".

În Franța, după 1960 muzicoterapia este utilizată şi ea sub diverse forme clasice şi moderne .

În Elveția, în apropriere de Ascona, la Brisago, un cunoscut psihanalist Dr. Ludwig Poneth, utiliza încă din 1952 muzica drept mijloc ideal de încălzire a pacienților, înainte de şedințele de psihanaliză. Tot în această țară Boris Luban – Plozza a introdus un acompaniament muzical ce se continuă ulterior şedinței ce conținea în special exerciții axate pe respirație.

La noi în țară, această ramură a terapiei a fost aplicată in anii 1970 în perioada când Profesor Doctor Aurel Romila a inițiat un program de art-terapie la Spitalul Clinic de Psihiatrie Profesor Doctor Alexandru Obrigia. Acest tratament a început cu o serie de audiții de muzică clasică, susținute de către elevi ai şcolilor de muzică din Bucureşti, care veneau periodic să cânte pentru bolnavi.

În multe alte țări ale lumii s-au dezvoltat centre de cercetare de psiho – fiziologie muzicală şi de meloterapie : în SUA din 1952, urmate de Austria, Germania, Anglia şi Rusia. Din anul 1965 astfel de centre s-au înființat şi în Franța, Danemarca, Olanda, Italia, Luxemburg, Argentina şi Brazilia. Comitetul Internațional de Meloterapie a organizat primul său Congres la Paris în anul 1974.

Melodia, reprezintă în marea majoritate elementul esențial al muzicii deşi, în unele lucrări consacrate, muzicoterapia este tratată uneori după ritm deoarece acesta din urmă, alături de sunet se înscrie în rândul elementelor premuzicale. Astfel, odată cu melodia se poate spune că începe să se vadă din punct de vedere structural şi muzica. Melodia se poate defini ca şi succesiune de sunete, notele muzicale în strânsă legătură şi influențând anumite zone ale corpului uman. De aceea, sunt recomandate piesele muzicale cu nota predominantă vindecătoare.

S-a observat în genere, că operele clasice sunt binevenite în tratarea afecțiunilor sau stărilor negative. Instrumente precum harpa, flautul, lampa de aromoterapie pot îmbunătățistarea sănătății ascultătorului. În momentul apariției polifoniei s-a ajuns în mod inevitabil la suprapunerea sunetelor (cântarea lor simultană), apărând astfel o altă calitate a muzicii - *armonia.*

Odată cu apariția muzicii instrumentale, asocierea acesteia la melodii intonate vocal a creat noțiunea de acompaniament folosit inițial pentru voce, ajungând în secolul al XVII-lea să contribuie la naşterea genului instrumental, în cadrul concertului instrumental.

Melodia este elementul pe care caută să-l deceleze cel mai repede un ascultător pus în fața configurației sonore, ce poate fi sau nu muzica, este punctul de sprijin al ascultătorului, poteca pe care el înaintează, înțelegerea unei piese muzicale.

Încercând o comparație cu genul teatral sau cu romanul, considerăm că melodia poate fi asemănată cu subiectul piesei sau a romanului ; cu cât acesta este mai palpitant cu atât mai mult interes este urmărită piesa. Melodia poate să sugereze sau să evoce idei sau simple obiecte ori fenomene, dar mai ales ea trezeşte puternice sentimente a căror apariție nu este obligatoriu legată de reacția în plan afectiv la conținutul ideațional sugerat de compozitor, fiind deci un efect direct al melodiei .

Un element decisiv în timpul emoției produse de melodie este tonalitatea:

- ***majoră*** – corelată cu emoțiile pozitive dar şi cu stările de relaxare, ex.: Piotr Ilici Ceaikovsky –„Lacul Lebedelor",
- ***minoră*** – cea care transmite emoții puternice, uneori negative, stări de resemnare sau stări de încordare, ex.: Ludwig van Beethoven – *Concertul Imperial* pentru pian, nr.5; *Adagio* din sonata pentru violoncel şi orchestră în sol minor.

Vom prezenta în continuare câteva exemple de opere muzicale specifice pentru stări şi care ajută organismul în diferite ipostaze:

<u>Pentru relaxare:</u>

- Claude Debussy – Sonata pentru pian şi harpă;
- Nicolo Paganini – Concertul pentru vioară nr. 4 în re minor
- Piotr Ilici Ceaikovky – Uvertura operei *„Frumoasa din pădurea adormită"*

<u>Pentru linişte interioară:</u>

- Robert Schumann - *„ Reverie "*
- Wolfgang Amadeus Mozart – Concertul nr. 21 pentru pian şi orchestră

- Franz Schubert – „ *Rosamunda*" şi „ *Ave Maria*"

Pentru reglarea nivelului tensiunii arteriale :

- Wolfgang Amadeus Mozart – „ *Don Juan*"
- Frantz Lizst – „ *Rapsodia maghiară*"

Pentru surmenaj intelectual :

- Johann Sebastian Bach – „ *Clavecinul binetemperat*"

Pentru ameliorarea durerilor fizice :

- Ludwig van Beethoven - Simfonia „ *Pastorala*"
- Maurice Ravel – „ *Bolero*"
- Frederich Chopin – Concertul pentru pian şi orchestră nr.1 în mi minor

Pentru stimularea şi energizarea organismului

- Giuseppe Verdi – marşul *Triumfal* din opera „ *Aida*"
- Johann Sebastian Bach - Concertele *Branderburgice*

Muzica acţionează în strânsă legătură cu celelalte elemente: ritm, armonie şi timbralitate. Melodia îşi pune în valoare atuurile sale în condiţiile în care beneficiază de un acompaniament potrivit, de un ritm în concordanţă cu specificul ei şi de combinaţiile sonore armonice sau chiar disonante.

Structura obişnuită a melodiei este cea tripartita de tip ABA, în cadrul căreia după cum se observă că partea a doua a lucrării diferă de prima, iar a treia este identică cu ea. Această structură a fost decelată chiar şi în muzica secolului al XIII-lea, ea fiind prezentă ulterior şi în simfoniile beethoveniene.

Există numeroase excepţii de la aceste reguli, reprezentate de meloterapie cu o desfăşurare amplă din care am putea exemplifica prin numeroase arii de Bach sau celebrul *Largo* din opera „*Xerxes"* de Georg Friedrich Handel, partea a doua din „*Marea Simfonie*" în *do major* de Schubert, melodia infinită wagneriană (Preludiul la „*Tristan şi Isolda*") sau liedul „*După un vis*" de Fauré.

Reacţia ascultătorului faţă de aceste „lungimi divine" este variabilă în funcţie de personalitatea sa ori de unele condiţii conjucturale ale audiţiei. Adesea este indusă o stare de linişte interioară, favorizând reveria în cazul unui ritm lent şi al unei intonări în pianissimo sau din contra, de tensiunea afectivă ce se poate manifesta şi prin ţinerea respiraţiei dar realizând o stare de beatitudine în cazul unui ritm rapid, cu intensitate sonoră crescută.

„*Ritmul muzical este expresia fiinţei noastre, sunetul stabilind legătura cu infinitul. El este însă şi organizarea mişcării: nu numai rigid şi rece ci şi constituind o realitate în care omul se poate simţi protejat. În plan psihologic este posibil să stabilim o strânsa relaţie între numărul de elemente muzicale şi principiile ritmice*" (Boris Luban – Plozza).

Ritmul muzical reprezintă în primul rând succesiunea periodică a unor accente în desfăşurarea fluxului muzical, ceea ce mai este denumit şi măsura. El poate servi la crearea unui climat de tensiune foarte intense, acompaniat de efecte surpriza, cel mai bun exemplu fiind Beethoven - schimbări de cadenţe, sincope, etc. Este adevărat că efectele ritmice sunt foarte pregnante, însă ritmul nu este superior celorlalte elemente ale muzicii. Nu trebuie să uităm rolul melodiei, ca element muzical ce poate genera un impact psihologic, adeseori mai important decât ritmul. Muzica este o asociere de sunete cu valori şi înălţimi diferite care poate crea o stare de confort psihic în momentul în care aceasta este asociată în orice scop (relaxare, deconectare, terapeutic, religios, etc).

De-a lungul timpului, specialiştii în domeniul muzicologiei, psihologiei, patologiei, ş.a, au ajuns la concluzia că arta muzicală are menirea de a imbogăţi şi armoniza viaţa psihică. Terapeuţii o aplică după reguli care implică o bună cunoaştere a particularutăţilor bolii dar şi a psihologiei pacientului, termenul de *„muzicoterapie"* fiind deja consacrat.

Muzica special creată pentru copii trebuie să să fie accesibilă puterii lor de recuperare, să dea orientare superioară gândurilor şi acţiunilor, să declanşeze imagini cu valoare cognitivă, mergând pe cale activizării şi a transferului de idei din piesa muzicală în gândirea şi simţirea acestora. Muzicoterapia are menirea de a realiza la copii performanţe cum sunt supleţea, independenţa , creativitatea. Prin cântec, ei îşi formează capacitatea de a analiza şi diferenţia din ce în ce mai exact sunetele muzicale şi structurile ritmico – melodice.

Pe lângă consideraţiile făcute în legătură cu evoluţia proceselor psihice prin muzicoterapie este necesar să precizăm că acestea se manifestă cu o pondere deosebită şi în dezvoltarea limbajului. În terapia educaţională, limbajul muzical poate determina crearea unei motivaţii pozitive, facilitând o deschidere individuală sau colectivă către comunicare şi performanţe şcolare. Educaţia muzicală influenţează şi anumite aspecte legate de latura socio – comportamentală. Astfel, integrarea în colectivitate se realizează cu mai multă uşurinţă prin intermediul muzicii.

Aşadar muzica contribuie la educarea spiritului de ordine şi disciplină. Sensibilitatea muzicală este o condiţie a dezvoltării formelor ulterioare, mai profunde şi complexe ale sentimentelor estetice. În consecinţă, muzica oferă acea stare emoţională care constituie specificului ei ca artă, iar funcţia ei estetică şi socio-afectivă se bazează pe aceasta. Nu ezitaţi să le puneţi copiilor muzică clasică (Johann Sebastian Bach, Franz Schubert, Claude Debussy, etc.) deoarece prin forţa ei de exprimare muzica, declanşează trăiri pozitive durabile, entuziasmează, inspiră concurând la formarea şi modularea personalităţii.

Muzica fiind cuprinsă în sistemul educaţional de învăţământ, are ca scop general educaţia plurivalentă a copiilor iar ca scop special educaţia estetică. O altă latură a muzicoterapiei este cea adresată în genere oamenilor maturi bolnavi. Muzicoterapia se rezumă în mod obişnuit la o formă pasivă de trăire a muzicii, ascultătorul limitându-se să o asculte, cu sau fără concentrarea voluntară a atenţiei la discursul sonor. Mai există însă şi o formă activă a muzicoterapiei care apelează la participarea activă a pacientului, la elaborarea sau interpretarea unor piese muzicale, constituind şi o premiză a dezvoltării creativităţii acestuia.

Muzica poate fi un „antidot al durerii" fie utilizată singură (la asistarea naşterilor sau în stomatologie), fie ca „adjuvant analgezic" (adăugată ca „supliment" la medicaţia anestezică în cursul operaţiilor chirurgicale).

După Chevallier, muzica realizează instalarea, la bolnavul cu acuze dureroase „a unei stări de distrugere activă prin diversiune senzorială şi izolare acustică". Am mai putea invoca şi efectul deja menţionat al eliberării de endorfine (cu rol analgezic), în cursul audierii unei muzici, recepţionată ca „foarte frumoasă".

Din acest motiv, muzicoterapia poate alina suferinţa numeroşilor bolnavi cu dureri cronice de diverse etiologii, aşa cum se va vedea în capitolele destinate aplicaţiilor muzicoterapeutice în medicină.

În cazul unei oboseli instalate după o activitate încordată şi îndelungată se pot utiliza piese muzicale cu alură lentă şi cu tentă meditativă sau discriptivă (ex. sonatele pentru pian de Joseph Haydn sau Wolfgang Amadeus Mozart sau preludii ori nocturnele lui Debussy).

Unele lucrări muzicale au la originea compunerii lor o „ intenție terapeutică” așa cum s-a întâmplat cu celebrele *„variațiuni Goldberg”* compuse de Johann Sebastian Bach pentru contele Kayserling care suferea de insomnie.

Studiile științifice arată că pentru corpul, mintea, spiritul copiilor și adulților, terapia prin muzică are o adevărată valoare. Unele studii sugerează ca muzica folosită împreună cu medicamentele poate diminua intensitatea durerii asupra întregului organism. Pentru pacienții din ospiciu s-a demonstrat că terapia prin muzică a sporit confortul, relaxarea și controlul asupra durerii, de asemenea și îmbunătățirea calității vieții asupra pacienților cu cancer.

Un test clinic efectuat asupra pacienților în timpul mai multor săptămâni de tratament cu radiații, a scos la iveală faptul că muzica nu ajută la tratarea simptomelor precum derere, oboseală și depresie pe termen lung. Aceste teste clinice au dezvăluit o reducere a ritmului cardiac, a tensiunii arteriale, a ritmului de respirație, o ameliorare a insomniei depresiei, anxietății, toate prin terapia cu muzică. Studiile au arătat că muzica afectează creierul și circulația la nivelul acestuia și hormonii stresului.

Cercetările au arătat că studenții și elevii care iau ore de muzică au nivel de inteligență mai ridicat, observându-se și o îmbunătățire a abilităților care nu sunt legate de muzică. De exemplu audierea muzicii lui Mozart produce o îmbunătățire a abilităților legate de managementul spațiului.

O privire de ansamblu a studiilor referitoare la acțiunea muzicii asupra diferitelor tipuri durere arată ca aceasta are o gamă variată de efecte. Cercetătorii au observat că cele mai puternice efecte sunt asupra durerilor post – operatorii.

Terapia prin muzică practicată de terapeuți profesioniști și instruiți are un efect deosebit și este considerată sigură când este folosită ca tratament standard, față de intervențiile muzicale făcute de persoane neautorizate care pot fi ineficiente sau pot cauza stres și disconfort.

Studii realizate în SUA, Germenia, Anglia, au permis trasarea unor concluzii :

- alegerea tipului de muzică utilizat în psihicoterapie depinde de pregătirea intelectuală, de individ, de vârstă lui, sex și sănătetea acestuia;
- utilizarea în producție , dar și în viața de zi cu zi a muzicii funcționale, stimulează creșterea productivității, face să se micșoreze stresul și menține o sănătate mai bună a personalului.

BIBLIOGRAFIE

PĂUNESCU, Ionel Musu - *Recuperarea medico- pedagogică a copilului handicapat mintal*, Revista de Educație specială V, 1994

RADU, Gheorghe - *Contradicții ale sistemului actual de instruire și educație specială a handicapaților mintali*, Revista de Educație specială 1, 1992

ŞCHIOPU, Ursula - *Probleme psihologice ale jocului și distracțiilor*, Editura Minerva, București, 1980

VERZEA, Mil - *Psihopedagogia integrării și normalizării*, Revista de educație specială 1992

www.muzicoterapia. ro

www. artarelaxării .ro

UTILIZAREA ARHETIPURILOR ÎN *INTERLUDIU* DE SABIN PĂUTZA

Profesor dr. **Cornelia Apostol**
Colegiul Național de Artă *„Octav Băncilă"* Iași

După grecescul *archetypos* în care *arche* înseamnă început, iar *typos* – tip, arhetipul constituie un model inițial după care se călăuzește cineva în realizarea unei opere. În filozofia lui Platon este un concept care desemnează modelul prim, originar, ideal al obiectelor sensibile, considerate ca reprezentări imperfecte și copii ale sale. Arhetipul poate fi oricare din modulii ancestrali universali ai intuiției și intelectului care apar, potrivit terminologiei psihologice-religioase, în visuri și în mitologie.

În creațiile religioase și populare muzicale, literare, vizuale s-au stabilit de-a lungul timpului niște modele, cele mai utilizate și plăcute de comunitate care și-au dovedit valabilitatea în secole de existență. Creatorii culți au redescoperit valabilitatea arhetipurilor începând cu secolul XIX și au început să le utilizeze din secolul XX când au simțit necesitatea întoarcerii la peren după apariția expresionismului, deconstructivismului și a altor curente.

Lucrarea **Interludiu** de Sabin Păutza este o frumoasă piesă pentru pian care prinde viață din inspirația mai multor arhetipuri laice și religioase, vocale și instrumentale.

Compus în 1975 și tipărit în 1976 de Editura Peters din Leipzig în „Rumänische Klavierminiaturen für Kinder und Jugendliche", interludiul *Moderato* este bitematic într-o formă bistrofică cu motto introductiv și mică repriză concluzivă. Motto-ul începe cu un motiv ce sugerează tulnicele (exemplul nr.4a).



nr. 4 a – Motto-tulnice

Cântec lung, T_1 este o litanie pe 5 sunete în antecedent (exemplul nr.4b) și pe 6 sunete în consecvent pe acompaniamentul figurat ostinat din introducere.



nr. 4 b – T_1 - litanie

Această lucrare fiind compusă într-o perioadă când Sabin Păutza avea intense preocupări pentru studierea şi promovarea muzicii vechi religioase româneşti, vocală bizantină[1], reflectă prin această temă originală influenţa cercetărilor asupra autorului. Acelaşi acompaniament ostinat transpus pe alte sunete susţine $\mathbf{T_2}$ care începe cu un motiv al clopotelor (exemplul nr.4c) şi se încheie cu o litanie înrudită cu $\mathbf{T_1}$.



nr. 4 c – T_2 - clopote

În ultimele măsuri ale strofei a doua, tema clopotelor tratată responsorial creează eterofonie şi duce la realizarea punctului culminant al lucrării (exemplul nr.4d).



nr. 4 d – eterofonie

În repriza concluzivă suprapunerea temelor zămisleşte din nou o frumoasă eterofonie care de această dată calmează şi destinde tensiunile acumulate de prima eterofonie, care nici atunci nu erau dramatice (ex. nr.4e).

1. În perioada 1971-1975 a pregătit cu corul "Animosi" concerte de muzică bizantină românească pe care le-a susţinut la Mănăstirea Neamţ şi la Festivalul de muzică bizantină de la Bydgoszcz (Polonia).



nr. 4 e – Teme suprapuse – Concluzie

Metrica simplă binară, temele în optimi şi pătrimi, acompaniamentul ostinat îi dau lucrării simplitate şi claritate. Numeroasele indicaţii agogice, scriitura sincopată şi responsorială, accentele diferite de cele metrice dau mişcare interioară şi energie lucrării. Motto-ul laic este un arhetip timbral –sugestia de tulnic. În strofa I $\mathbf{T_1}$ cu profil vocal liturgic

românesc este un arhetip melodic religios suprapus celui laic – tulnicele. **T_2** a clopotelor este un arhetip timbral înrudit cu tema tulnicelor din introducere, cu profil instrumental ca şi acompaniamentul ostinat. Motivele melodice şi temele sunt foarte cantabile, compuse pe baza unor nuclee modale de 3, 5 şi 6 sunete care în final se suprapun în polimodalism vertical.

De–a lungul lucrării, combinarea dintre laic şi religios, utilizarea arhetipurilor timbrale (tulnic, clopot), sintactice (eterofonia), funcţionale (funcţia magică a rugăciunii) comunică filozofia de viaţă a românului bazată pe esenţe primordiale. Toate aceste mijloace utilizate se combină în finalul lucrării, coexistând armonios ideea de viaţă, de rugăciune şi de moarte privită mioritic, nonfatalist. Lipsa de dramatism reiese şi din nuanţele dinamice utilizate pe parcursul lucrării: *pp, p, mp.*

Concluzionând, în *Interludiu* temele sunt: una vocală religioasă, a doua instrumentală religioasă şi motivul introductiv – instrumental laic. Compozitorul utilizează arhetipuri melodice, timbrale, sintactice, nuclee modale, făcând economie de sunete şi de intensităţi spre a realiza redescoperirea simplităţii naturale în muzică şi a apartenenţei permanente la fondul muzical autohton. Sabin Păutza se întoarce la esenţă, la arhaic după experienţa post-serială a organizării matematice pe baza şirului lui Fibonacci din 1970 cu *Estratto.* Vibraţia cantabilă a esteticii sale componistice a biruit ideologia modernismului aşa cum o dovedesc toate creaţiile sale ulterioare.

BIBLIOGRAFIE

BERGER, W. G. - *Dimensiuni modale*, Editura Muzicală, Bucureşti 1979.- 271p.

BUGHICI, Dumitru - *Repere arhitectonice în creaţia muzicală românească contemporană*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982 - 206 p.

COPE, D. - *New directions in Music. Dubuque*, W.M.C. Brown Publishers, Iowa, 1989.- aproximativ 150 p.

CUCLIN, Dumitru - *Pagini din „Tratat de estetică muzicală"* // Muzica nr. 4/1965, P. 40-46.

FIRCA, Clemansa-Liliana - *Heterofonia în creaţia lui G. Enescu//Studii de muzicologie*. Vol. IV. Bucureşti, 1968 - p.307-322.

GEORGESCU C. D. - *Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică. // Studii de Muzicologie*. Vol. XVII, Bucureşti, 1983 - p. 99-142.

MORPURGO-TAGLIABUE, G. - *Estetica contemporană.* vol 1, II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.-377 p., 444 p.

NOICA, Constantin - *Sentimentul românesc al fiinţei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.- 186 p.

ŢĂRANU, Cornel - *Elemente de stilistică muzicală* (sec. XX). Cluj-Napoca, Conservatorul „G. Dima", 1981-156 p.

VIERU, Anatol - *Cartea modurilor*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.-224 p.

DESPRE O MODELARE MATEMATICĂ (GEOMETRICĂ) A UNOR TEHNICI CONTRAPUNCTICE

Profesor **Amalia Blănaru**
Şcoala „*Vaskeres*" Gheorgheni

Când şi cum a început legătura dintre matematică şi muzică? Până unde merge ea? Nu ştiu exact, dar cert este faptul că (în spaţiul european) legendarului Pitagora (sec. VI î.H.) i se atribuie primele cercetări şi rezultate fundamentale de teorie a muzicii, el îmbinând „*observaţia cu matematica atunci când formula raportul dintre lungimea coardelor şi înălţimea sunetelor emise*" (Lucian Blaga în *Experimentul şi spiritul matematic – pag 62*). Secţiunea de aur, şirul lui Fibonacci sunt şi ele concepte matematice aplicate în creaţia muzicală. Dealtfel, Pascal Bentoiu demonstrează apartenenţa gândirii muzicale la gândirea de tip inductiv în lucrarea sa *Gândirea muzicală*. Eu am convingerea că aceeaşi gândire muzicală (aş spune chiar raţionament muzical) aparţine şi gândirii de tip deductiv – generalitatea regulilor se aplică în creaţii particulare, individualizate. „*Varietatea extraordinară a problemelor moderne ale ştiinţei cere din partea cercetătorilor o diversificare corespunzătoare a metodelor de investigaţie.*" spune Solomon Marcus în Cuvântul înainte al cărţii sale *Moduri de gândire*, şi tot acolo explică alegerea sa în ceea ce priveşte metodele prezentate:"*am avut în vedere cu precădere metode inspirate de ştiinţele exacte, dar care, prin orientarea interdisciplinară a cercetării, au căpătat o considerabilă rază de acţiune*". Acelaşi autor subliniază faptul că datorită statutului particular al senzaţiilor vizuale în raport cu alte tipuri de senzaţii, există o tendinţă de reprezentare în domenii artistice precum literatura şi muzica prin structuri vizuale.

E o realitate faptul că învăţarea, atunci când vorbim de studiul muzicii pe diferite paliere, implică şi cunoaşterea (înţelegerea) formei muzicale, chestiune nu tocmai uşoară atunci când vârsta şi puterea de înţelegere a discipolului nu sunt chiar mature. În general, analiza formelor muzicale se face „*pornind de la o paralelă între limbajul natural şi limbajul muzical*" (Livia Teodorescu-Ciocănea – *Tratat de forme şi analize muzicale pag - 7*) bazându-se pe „*ipoteza potrivit căreia forma muzicală este rezultatul incidenţei dintre un sistem intonaţional şi o categorie sintactică*"(Ştefan Niculescu în prefaţa lucrării citate mai sus). Chiar schemele de analiză a formelor sunt, uneori, arborescente asemeni celor de analiză sintactică, alteori, tabelare. Octavian Nemescu aminteşte că pe lângă folosirea metodelor lingvistice, „*mai are loc şi tendinţa de utilizare a unor metode de factură matematică în investigarea fenomenului muzical*" (vezi Octavian Nemescu – *Capacităţile semantice ale muzicii – pag 13*). Tot el subliniază şi faptul că au existat dificultăţi în aflarea modelelor matematice corespunzătoare.

Pentru copii, aceste analize sunt inaccesibile şi, desigur, fiecare am fost măcar o dată puşi în situaţia de a face înţeleasă o formă muzicală de către un copil. În această situaţie, de obicei, apelăm la intuiţia lor, la lucruri cunoscute şi care pot fi asimilate cu obiectul analizei. Aşa am ajuns la o modalitate de lucru eficientă, relativă la formele, procedeele polifonice şi, mai ales, la tehnicile contrapunctice. Dar pentru a deveni metodă, trebuia să fie teoretizată şi generalizată. Demers ce nu este tocmai facil. Ceea ce urmează nu are pretenţia unei cercetări finite,ci mai degrabă este o schiţă ce vizează doar literatura pianistică. Matematicianul Andreas Speiser s-a ocupat de analiza matematică a simetriei în arta decorativă, arhitectură şi muzică şi face următoarea afirmaţie despre compoziţia muzicală: „*după cum orice ecuaţie algebrică îşi are metafizica ei proprie – grupul asociat acestei ecuaţii, şi a cărei cunoaştere*

ne dezvăluie secretele intime ale ecuației – tot așa opera de artă are și ea metafizica ei proprie, și anume o structură de simetrie, a cărei cunoaștere permite compunerea unor piese frumoase într-un număr oricât de mare [...]". Acesta este unul din argumentele care m-au încurajat în această tentativă de cercetare matematică a muzicii.

În esență, modelarea este o metodă de *a studia un obiect sau un fenomen inaccesibil cercetării directe, cu ajutorul unui model* (conform DEX). Fie **A** un obiect sau un fenomen empiric, iar **B** un obiect sau fenomen ce suportă o cercetare experimentală. *„Procesul prin care, din informațiile obținute prin cercetarea lui **B** și din corespondența dintre **A** și **B** se obțin anumite informații asupra lui **A**, constituie un proces de modelare"*(S. Marcus – *Introducere în lingvistica matematică – pag 71*).

În cazul nostru **A** este mulțimea structurilor melodico-ritmice (includ aici toate structurile cu sens determinat) înzestrată cu „operațiile" (procedeele tehnice contrapunctice) – recurență, inversare, augmentare și diminuare. **B** este mulțimea poligoanelor dotată cu funcții de transformare geometrică în plan: translația, simetria centrală și axială, rotația, respectiv asemănarea. Pentru a deveni model, **B** trebuie să satisfacă următoarele condiții:

i. Condiția de adecvare – analogia cu **A** să fie netrivială și să vizeze măcar un aspect interesant al lui **A**. Consider că analogia dintre cele două mulțimi nu este tocmai cea mai trivială, cele două mulțimi aparținând unor domenii fără înrudire evidentă, iar aspectul important îl reprezintă chiar evoluția motivului melodico-ritmic în interiorul formei muzicale.

ii. Condiția de eterogenitate – diferența de natură sau grad de complexitate este destul de mare pentru ca ea să asigure existența unor metode aplicabile lui **B**, dar nu și lui **A**. Solomon Marcus atrage atenția asupra faptului că *„modelul* [trebuie] *să reflecte unele laturi esențiale ale obiectului, dar în același timp să neglijeze laturi esențiale ale sale".* Este o condiție evidentă în situația dată, izometriile planului fiind aplicabile strict unor mulțimi de puncte (obiecte geometrice), pentru noi aici primează aspectul geometric al motivului muzical, în timp ce aspectele melodice și ritmice sunt nesemnificative din perspectiva modelului.

iii. Condiția de eficacitate a modelului – progresul datelor de ieșire în raport cu cele de intrare.

iv. Condiția de relevanță a lui **B** față de **A** – rezultatele obținute în studiul lui **B** le putem atribui o semnificație, o interpretare relativă la **A.** Procesul de modelare va scoate în evidență prelucrările polifonice prin care trece structura muzicală și (câteodată) punctele de inflexiune ale formei.

v. Condiția de independență – **B** poate abandona calitatea de model al lui **A**, pentru a deveni model al altui obiect **C**.

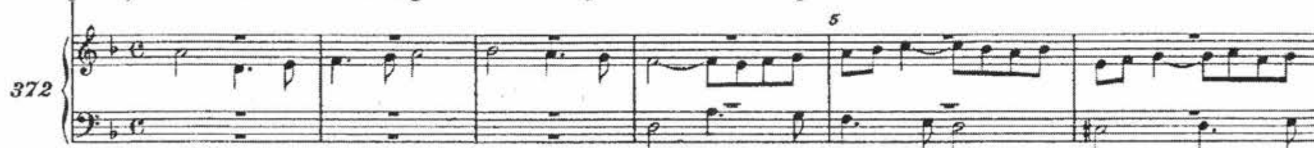
În alegerea modelului este fundamental a se ține cont de *„contradicția dialectică a aproximării prin model".* Din perspectiva cercetării ce urmează a fi făcute, modelul trebuie să fie suficient de simplu pentru a i se aplica o demonstrație deductivă, însă din perspectiva concluziilor el trebuie să fie suficient de complex pentru a da cât mai multe rezultate fundamentale asupra fenomenului modelat. Un alt aspect sensibil îl constituie deslușirea elementelor *„lipsite de capacitatea reflectorie"* ale modelului. El este îndeobște prezent atunci când intuiția imediată ori anumite prejudecăți pot deforma imaginea femomenului modelat. Avantajul unui model matematic abstract este subliniat de faptul că abstracția matematică se detașează de obiectele din care provine, devine independentă și pot fi tratată deductiv, obiectul de proveniență fiind doar unul din rezultatele sale.

Tehnicile contrapunctice de bază sunt inversarea, recurența, inversarea recurenței (ori recurența inversării), augmentarea și diminuarea. Ele se regăsesc atât în creațiile epocii ce le-a inventat, cât și în cele ale contemporaneității.

Inversarea se referă la schimbarea *„direcţiei mişcării melodice”* (Liviu Comes şi Doina Rotaru – *Tratat de contrapunct vocal şi instrumental*) cu păstrarea mărimii intervalelor şi a structurii ritmice (intervalele ascendente devin descendente şi invers).

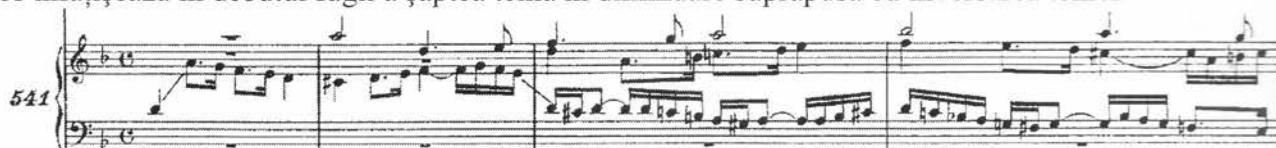


Exemplul de mai sus este ales din *Die Kunst der Fuge* de J.S. Bach, tema primei fugi devine prin inversare temă în fuga a patra. Următorul citat este din aceeaşi sursă şi prezintă o parte din expoziţia celei de a cincea fugi. Aici tema şi inversarea ei apar succesiv.



Recurenţa este citirea temei de la dreapta la stânga.

Augmentarea reprezintă mărirea proporţională (dublarea, de obicei) a duratelor sunetelor ce constituie tema sau motivul. ***Diminuarea*** este operaţia opusă, duratele se micşorează proporţional faţă de duratele iniţiale (cel mai des, înjumătăţirea). Exemplul de mai jos înfăţişează în debutul fugii a şaptea tema în diminuare suprapusă cu inversarea temei.



Tot în aceeaşi fugă descoperim şi augmentări. (Aici suprapuse cu tema diminuată şi diminuarea inversată.)



„Noţiunea de transformare geometrică a apărut din considerarea noţiunii de mişcare în spaţiul fizic, care păstrează forma şi dimensiunile figurilor în momentul iniţial şi în momentul final al mişcării. Astfel, din punct de vedere geometric, nu ne interesează procesul de transformare al figurii pe care o considerăm, ci corespondenţa dintre punctele figurii în momentul iniţial şi în momentul final şi proprietăţile figurii care rămân neschimbate după efectuarea transformării şi considerăm că o transformare geometrică acţionează nu numai asupra unei figuri din plan sau spaţiu, ci asupra tuturor punctelor unui plan sau spaţiu.”

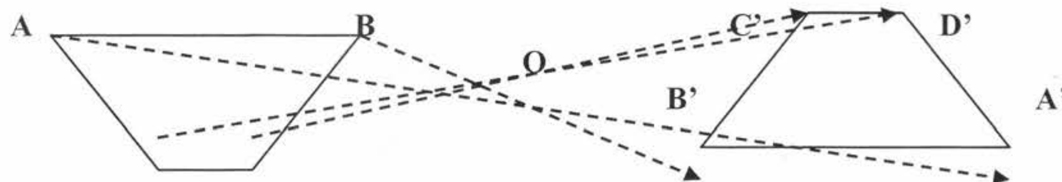
(Dumitru Smaranda şi Nicolae Soare – *Transformări geometrice – pag 9*) În categoria transformărilor geometrice intră: izometriile planului şi spaţiului, asemănarea, omotetia şi inversiunea. Pentru lucrarea de faţă sunt utile izometriile planului şi asemănarea, de aceea vor fi singurele tratate.

Izometria (sau transformarea ortogonală) se defineşte ca fiind acea aplicaţie a planului în el însuşi care păstrează distanţa dintre două puncte oarecare. Principalele izometrii ale planului sunt: translaţia, simetria centrală, simetria axială, respectiv rotaţia. În continuare, voi defini şi voi exemplifica aceste transformări.

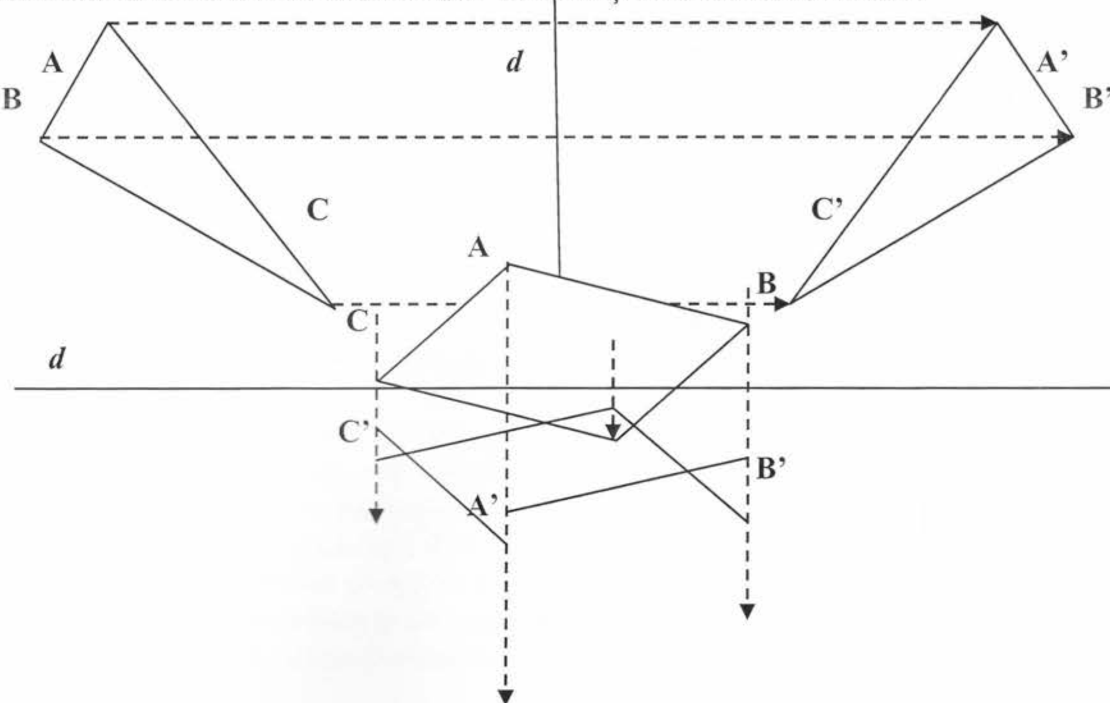
Translaţia este o transformare a planului, prin care toate punctele acestuia se deplasează în aceeaşi direcţie şi sens, cu distanţă constantă între orice punct şi transformatul său. Adevărul este că această transformare e prea puţin importantă (şi evidentă), dar am introdus-o din motive de rigoare.



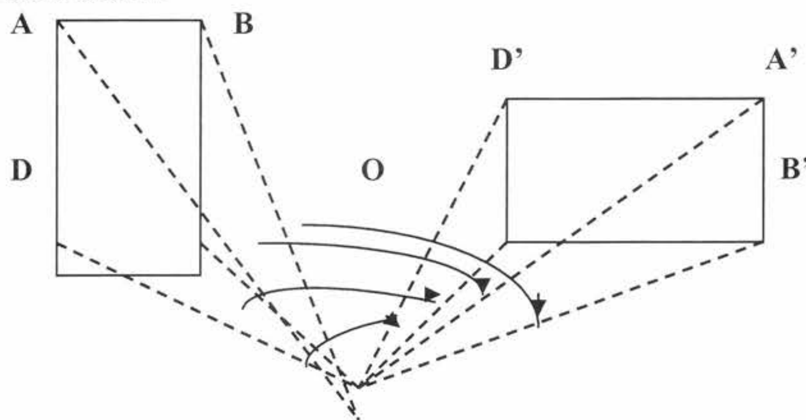
Simetria centrală presupune existenţa unui centru de simetrie, notat de obicei cu O, care se transformă în el însuşi, iar toate celelalte puncte ale planului se transformă în aşa fel încât centrul de simetrie este mijlocul segmentului cu capetele un punct dat şi simetricul său.



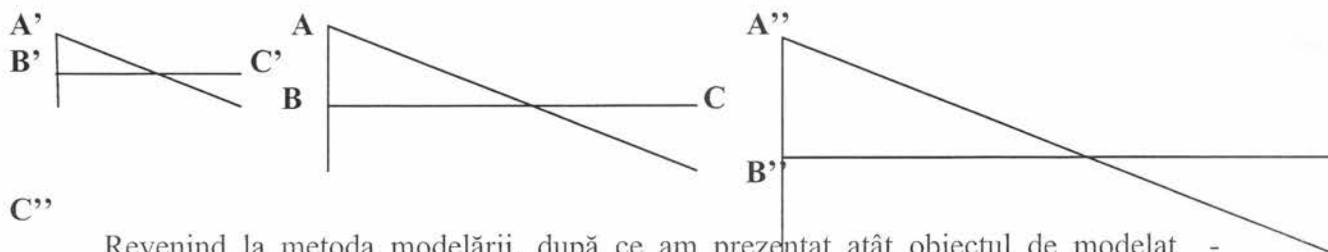
Simetria axială de axă *d* într-un plan, este o transformare a planului prin care dreapta *d* se transformă în ea însăşi şi orice alt punct al planului se transformă în simetricul său faţă de axa de simetrie ce trece perpendicular prin mijlocul segmentului cu capetele un punct dat şi simetricul său. (Figura geometrică astfel obţinută apare „în oglindă" faţă de cea dată.) Pentru noi sunt interesante simetriile axiale cu axă verticală şi cele cu axă orizontală.



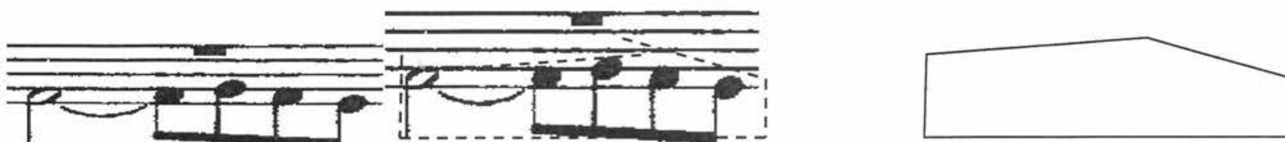
O ***rotație*** se caracterizează printr-un centru de rotație O (fix în raport cu rotația, este singurul punct ce se transformă în el însuși), un unghi de rotație (constant) și un sens al rotației (*„invers mișcării acelor de ceasornic numit sens direct sau pozitiv și sensul de mișcare a acelor de ceasornic numit sens retrograd sau negativ”*). Este o transformare utilă, așa cum este util de știut și că ea poate fi obținută dintr-o combinare de două simetrii axiale ale căror axe se intersectează. Un caz particular, cu aplicabilitate în contextul ce ne interesează, este rotația cu un unghi de 180^0 ca transformare geometrică propriu-zisă, dar și ca rezultat al aplicării suucesive a două simetrii axiale – una cu axă verticală, iar cealaltă cu axă orizontală – în orice ordine.



Asemănarea este tot o transformare geometrică, însă nu este o izometrie, ea nepăstrând distanțele. Semnificativ pentru asemănare este raportul de asemănare *k*, constant pentru o aplicație anume, acesta mărind distanțele-dacă valoarea sa $k > 1$, respectiv micșorându-le-dacă valoarea sa $k < 1$. Cazul $k = 1$, duce la congruența figurilor geometrice și asemănarea devine o izometrie. Fie **ABC** triunghiul căruia îi aplicăm asemănarea cu raportul k=0,5. Rezultatul este triunghiul **A’ B’ C’.** Dacă raportul de asemănare este k=1,5 atunci se obține triunghiul **A” B” C”**.



Revenind la metoda modelării, după ce am prezentat atât obiectul de modelat - materialul muzical și tehnicile contrapunctice aplicate lui – cât și pe cel ce realizează modelarea – planul euclidian și transformările geometrice, rămâne să realizăm corespondența dintre ele. Astfel, un motiv muzical este asimilat unei figuri geometrice ca în imaginea de mai jos.



Translația orizontală aplicată poligonului obținut se „traduce” prin repetarea motivului muzical, cea oblică reprezintă fie secvențarea, dacă cele două poligoane se succed, fie reapariția motivului sau temei pe o altă treaptă. Dacă translația este verticală, semnificația ei este de dublare (mixtură polifonică).

Simetricul poligonului nostru față de o axă orizontală indică o inversare a temei, în timp ce simetricul față de o axă verticală ne semnalează o recurență a acesteia.

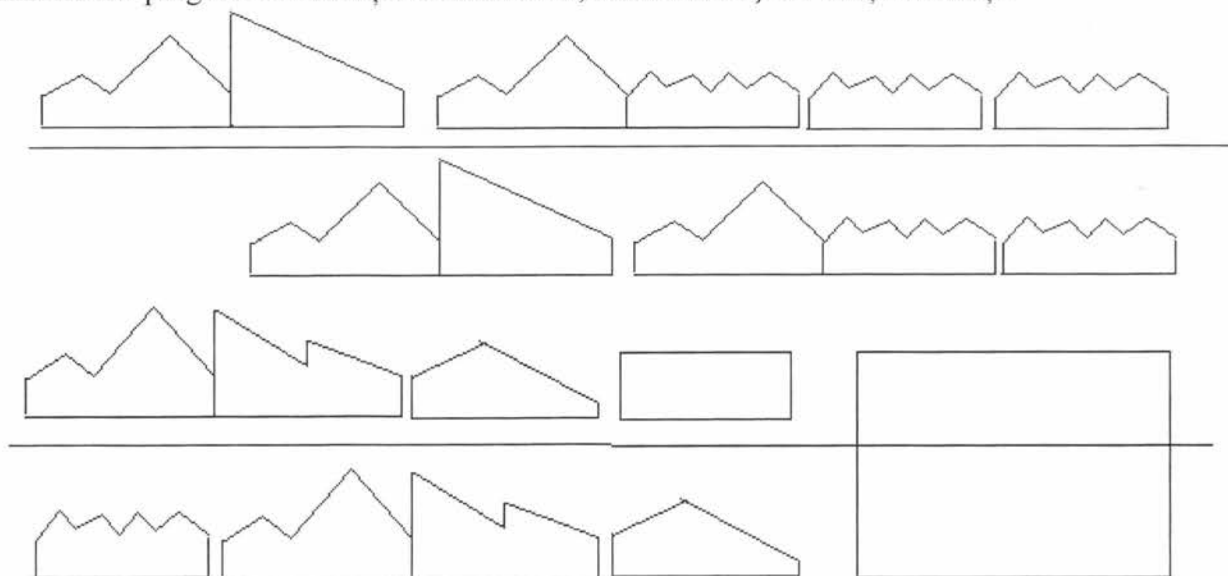
Utilizarea simetriei centrale poate fi eludată prin aplicarea simetriei axiale consecutiv pe o axă orizontală și pe una verticală, consecința fiind inversarea recurenței sau recurența inversării, în funcție de ordinea aplicării lor. Apreciez că, din perspectiva logicii muzicale, aceasta este și interpretarea mai bună.

Rotația are același statut cu simetria centrală: fie se aplică o rotație cu un unghi de 180^0, fie se suplinește prin dubla aplicare a simetriei axiale. Efectul și motivul sunt identice cu cele de mai sus.

Asemănarea se aplică cu două cazuri particulare: k=2 și rezultă augmentarea, respectiv k=0,5 pentru a obține diminuarea.

Pentru demonstrarea aplicabilității metodei schițate, am ales câteva lucrări din literatura pianistică în așa fel încât să reflecte o cât mai mare diversitate. Unele sunt analizate integral, din altele am ales numai fragmente pe care le-am considerat semnificative.

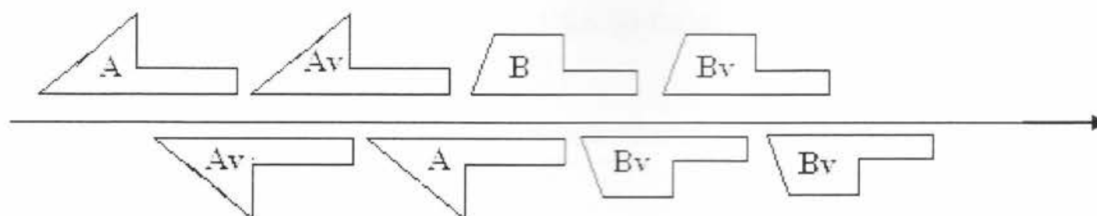
Consider că cel dintâi exemplu neapărat trebuie să aparțină creației lui J.S. Bach. Am ales prima secțiune (11 măsuri) din ***Invențiunea la două voci în Fa major (nr. 8)*** din *15 Invențiuni la două voci.* E drept că geometric nu apare decât o translație oblică ce se traduce în imitația aproape în canon între cele două voci, imitație ce se întinde pe 9 măsuri, din care ultimele trei pregătesc modulația la dominantă, măsurile 10 și 11 conțin cadența.



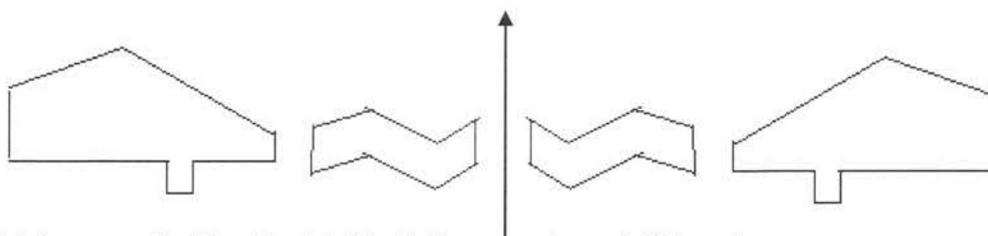
Din volumul I al *Cărții fără sfârșit* a lui Dan Voiculescu am ales ***Piesă fără titlu*** (nr. 12) și ***Racul*** (nr. 24). Prima dintre ele se întinde pe 18 măsuri și e formată din două fraze de câte 8 măsuri și o încheiere de 2 măsuri. Datorită faptului că cele două fraze sunt similare mă voi ocupa doar de prima dintre ele. Ea conține două motive cu variații, fiecare dintre ele intrând într-un dialog cu inversarea sa ori cu inversarea unei variații. Primul motiv va fi reprezentat prin figura geometrică notată generic cu **A**, iar cel de-al doilea prin figura geometrică **B**.



Iar fraza se prezintă în felul următor:

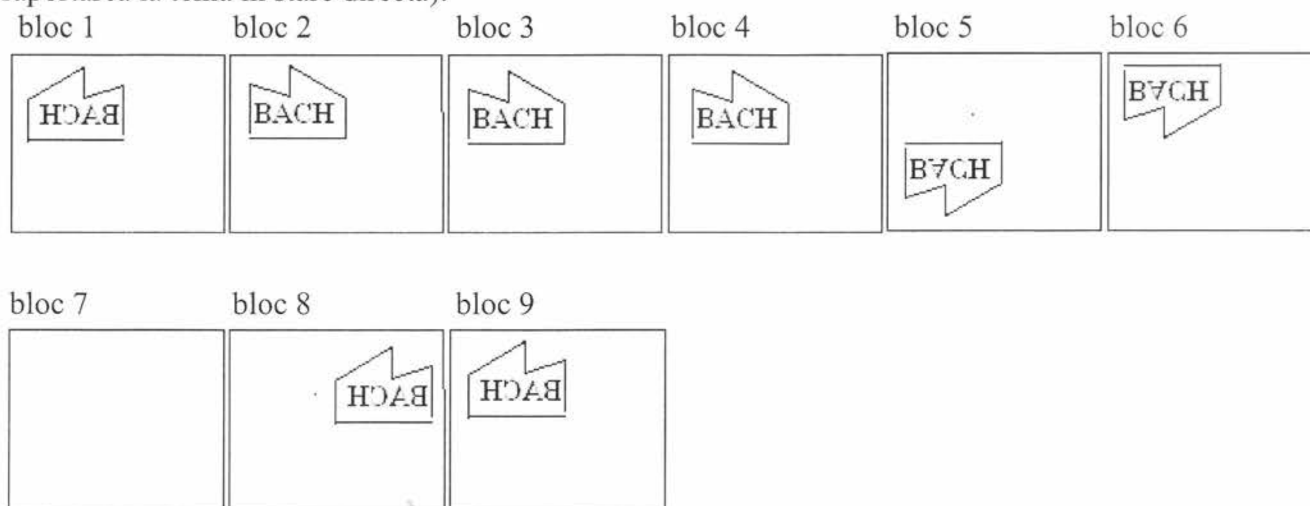


Este evident că fiecare motiv este supus unei simetrii față de o axă orizontală – echivalentă muzical cu o inversare – şi o translație oblică. Cea de-a doua piesă e şi mai scurtă, ea are doar 8 măsuri, organizate astfel încât ultimele 4 constituie recurența primelor 4.

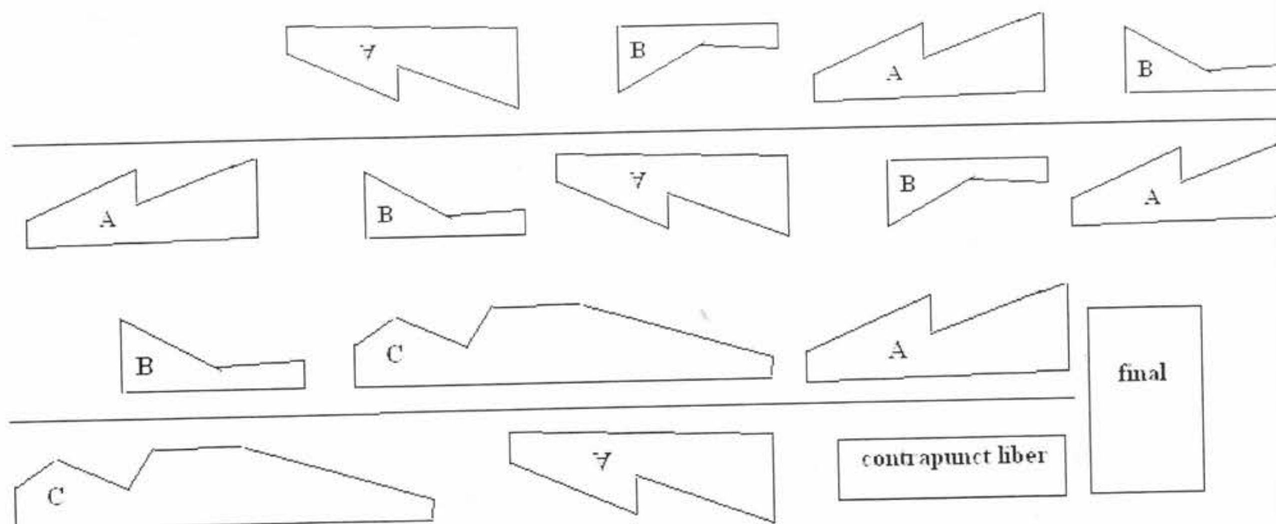


Aici axa verticală a simetriei indică recurența amintită mai sus.

Arnold Schönberg exploatează toate tehnicile contrapunctice în compozițiile sale seriale pentru pian. Pentru exemplificare am ales două din părțile *Suitei pentru pian op. 25*, ***Musette*** şi ***Trio***-ul menuetului, piese cu o arhitectură desăvârşită. În cea dintâi, primele nouă măsuri constituie tot atâtea blocuri omofone, În realitate fiecare bloc este o serie-variație. Frumusețea constă în faptul că în interiorul fiecărei structuri anacruzice „personajul principal" este tema BACH căruia i se aplică atât recurența cât şi inversarea, respectiv transpoziția. Transformările geometrice aplicate motivului sunt următoarele: în blocul 2 simetrie de axă verticală față de blocul 1, în blocurile 3 şi 4 avem translații față de blocul 2, în blocul 5 o simetrie de axă orizontală în raport cu blocul 2, în blocul 6 iar o translație, din blocul următor (7) lipseşte tema, ultimele două (8, respectiv 9) conțin translații ale blocului 1 sau simetrii de axă verticală ale blocului 2 (ambele interpretări sunt corecte matematic, muzical aş prefera raportarea la temă în stare directă).



Trio-ul este, abstracție făcând de semnele de repetiție, o formă concisă (11 măsuri) cu o arhitectură similară unor invențiuni la două voci din creația lui J.S. Bach. Dealtfel toată suita se vrea a fi un fel de rememorare a unei suite baroce.



Motivele **A** şi **B** formează împreună o serie. Dacă ignorăm acest aspect, putem asimila motivul **A** cu tema invenţiunii şi **B** cu contrapunctarea sa. Construcţia acestui trio este simplă, aproape algoritmică, succesiunea de translaţii şi simetrii faţă de o axă orizontală se traduce în dialogul celor două voci ce expun alternativ tema **A** şi **B**-ul care poate îndeplini chiar funcţia de contrasubiect, ambele atât în stare directă cât şi în inversare.

Sper că, prin cele înfăţişate până aici, am reuşit să demonstrez măcar faptul că gândirea geometrică poate fi utilă în limpezirea unor aspecte ce ţin de analiza lucrărilor cu caracter polifonic. Acest fel de analiză evidenţiază pe de o parte frumuseţea plastică (geometrică) a unor opusuri muzicale, iar pe de altă parte rigoarea profund matematică a gândirii muzicale.

Când şi cum a început legătura dintre matematică şi muzică? Până unde merge ea?

BIBLIOGRAFIE

BACH, Johann Sebastian – *15 Invenţiuni la două voci 15 Invenţiuni la trei voci*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983

BACH, Johann Sebastian – *Die Kunst der Fuge* – http:// www. free-scores.com /partitions_gratuites_ Jean-Sebastian-Bach.htm

BECKER, Oskar – *Măreţia şi limitele gândirii matematice*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968

BLAGA, Lucian – *Experimentul şi spiritul matematic,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1998

COMES, Liviu şi ROTARU Doina – *Tratat de contrapunct vocal şi instrumental*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986

MARCUS, Solomon – *Moduri de gândire*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1987

MARCUS, Solomon; NICOLAU, Edmond şi STATI, Sorin - *Introducere în lingvistica matematică,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966

NEMESCU, Octavian – *Capacităţile semantice ale muzicii,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1983

SCHÖNBERG, Arnold – *Klavierwerke,* Wiener Urtext Edition Editio Musica Budapest

SMARANDA, Dumitru şi SOARE, Nicolae – *Transformări geometrice,* Editura Academiei RSR Bucureşti, 1988

TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia – *Tratat de forme şi analize muzicale,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2005

VOICULESCU, Dan – *Carte fără sfârşit* vol. I, Editura Arpeggione, Cluj,1999

VOICULESCU, Dan – *Fuga în creaţia lui J.S.Bach*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2000

BEETHOVEN ŞI GOETHE

Elevul **Walter – Michael Buchholtzer**, clasa a IX-a
Profesor coordonator **Ramona Brucăr**
Colegiul Naţional de Artă „*Octav Băncilă*" Iaşi

Am regretat întotdeauna că nu am fost înţeles mai bine de Goethe."
„Ce răbdare a avut marele om cu mine!... Ce fericit m-a făcut acest lucru!
M-aş fi lăsat de zece ori ucis pentru el!...
Beethoven

Beethoven - o personalitate de sălbatic care nu numai că - în mod fals – consideră Lumea a fi un loc detestabil
, dar reuşeşte să o facă astfel pentru el şi pentru toţi cei din jurul său.
Goethe

Doi oameni de geniu, conştienţi de valoarea operei şi a ideilor lor, de influenţa pe care acestea o vor avea asupra secolelor viitoare, au stat faţă în faţă la începutul sec. al XVIII-lea. Relaţia lor a interesat pe mulţi scriitori, istorici de artă şi critici. Între aceştia, Romain Rolland ocupă un loc aparte, iar cartea sa „Goethe şi Beethoven" este apreciată ca fiind una dintre cele mai reuşite în acest domeniu al biografiilor oamenilor de artă.

În anii 1811, 1812, Beethoven şi Goethe ştiu deja unul despre celălalt. Beethoven îl citea pe Goethe din copilărie. El spune: ***„Poeziile lui Goethe mă fac fericit."; „Goethe şi Schiller sunt poeţii mei preferaţi, împreună cu Ossian şi Homer."***. În acea perioadă el pusese deja pe muzică două lieduri de Goethe: *„Trocknet nicht, Thränen" („Nu secaţi voi, lacrimi")* şi *„Mignon"* şi se gândea încă din 1808 să pună pe muzică *„Faust"*. Ar fi dorit să discute cu Goethe despre muzică, despre ideile sale:

„Muzica este cu adevărat mijlocitoarea între viaţa spirituală şi senzorial. Aş vrea să vorbesc despre asta cu Goethe. Oare m-ar înţelege?..."[6].

„Melodia este viaţa senzorială a poeziei. Oare nu prin melodie ni se strecoară în simţuri conţinutul spiritual al unei poezii? Melodia lui Mignon nu comunică oare întreaga dispoziţie senzorială a liedului? Şi resimţirea acestei impresii nu îndeamnă spiritul la alte noi creaţii?".[7]

Ce ştia Goethe despre Beethoven? Se pare că a auzit pentru prima oară o scenă din *„Fidelio"*, la 18 octombrie 1807. Altceva? Nimic! Nu există surse directe care să certifice o cunoaştere mai detaliată a creaţiei lui Beethoven de către Goethe. Pentru a umple golul, Romain Rolland, ca mai toţi biografii lui Goethe, recurge la Zelter. (Goethe a înfiinţat şi a condus o orchestră de muzică simfonică, iar capelmaistrul acesteia, pe toată durata existenţei ei, a fost Zelter.)

Părerea lui Zelter despre Beethoven, pe care-l cunoştea încă din 1796 de la nişte concerte susţinute de acesta din urmă la Berlin pe vremea când avea doar 26 de ani, este exprimată destul de clar de următoarele citate:

[6] Romain Rolland, *Gothe şi Beethoven (Marile epoci creatoare),* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963, pp.12-13
[7] Idem. p.13

12.11.1802: „Vedem cu admirație și groază niște focuri rătăcitoare la orizontul Parnasului, talente de cea mai mare însemnătate, ca Beethoven, folosind ghioaga lui Hercule ca să strivească muște. La început te miri, apoi ridici din umeri în fața acestei etalări de talent pentru a da importanță unor fleacuri"[8].

Mai apoi, în septembrie 1812, spune despre *„Iisus pe Muntele Măslinilor"* că îi pare *„o nerușinare al cărei fond și scop sunt moartea veșnică.... ". „Cunosc* – adaugă el – *iubitori de muzică ce au fost neliniștiți, ba chiar indignați auzind aceste lucrări. Acum ei sunt însă stăpâniți de o pasiune pentru ele, pasiune asemănătoare cu cea a adepților amorului grec... "*. El numește arta lui Beethoven *„artă dezechilibrată, monstruoasă, impudică, inverti"*[9].

Din aceste surse, Romain Rolland trage următoarele concluzii:

Pentru Goethe, Zelter era, și a rămas până la urmă, contramaistrul, singurul oracol pentru muzică. Pentru a ști ce să admire sau să înlăture, Goethe se lăsa cu pasivitate în seama sincerei, obtuzei lipse de înțelegere a lui Zelter.

„Goethe nu era îndeajuns de muzician ca să vadă la Beethoven ceea ce vedem noi azi fără greutate, ceea ce Bettina a ghicit: suprema stăpânire a voinței – în artă – asupra stihiilor dezlănțuite. Era însă suficient de muzician (tocmai cât Tolstoi) ca să vadă această dezlănțuire și să se sperie de ea. Căci nu auzea decât valurile și nu și «quos ego!...» Poate, chiar dacă ar fi constatat că Beethoven rămâne stăpânitorul lor, tot nu s-ar fi simțit mai liniștit în ceea ce-l privea. Îndrăznim să spunem, hăurile îi dau amețeală. Îl privește pe Beethoven care gesticulează pe buza lor ca pe un fel de nebun, un somnambul care se va rostogoli până la urmă în afund..."[10]

Din câteva fraze, Romain Rolland reușește aici o performanță ciudată: îi coboară dintr-un foc pe Goethe și Tolstoi la nivelul mediocrității, ne ridică pe noi, iubitorii și admiratorii muzicii lui Beethoven mult deasupra gusturilor și capacității de înțelegere a adevărurilor lumii a acestor două genii ale culturii universale și, în plus, se mai și contrazice pe el însuși pentru că, în cap. IV, „Goethe muzician", ne arată că Goethe nu numai că posedă o vastă cultură muzicală, ci avea și serioase preocupări teoretice în acest domeniu.

Se pare că Romain Rolland iubea – cum o spune el însuși – în egală măsură muzica lui Beethoven și opera lui Goethe și și-ar fi dorit, poate și pentru validarea gusturilor sale, ca cei doi să se aprecieze reciproc. Subiectivitatea sa l-a făcut să greșească. Dacă vrem ca noi să fim mai obiectivi am putea adopta ipoteza mai plauzibilă că Goethe avea gusturi și opinii proprii, iar prietenia cu Zelter se baza nu pe autoritatea acestuia din urmă, ci tocmai pe aceste gusturi și opinii comune.

Ulterior, Zelter și-a schimbat părerea despre Beethoven: ***„Trăiască geniul și la dracu cu toată critica"*** *(referitor la „Bătălia de la Vittoria", Beethoven 1816),* iar despre „scandalosul" *„Iisus pe Muntele Măslinilor"* afirmă că ar fi o muzică ***„binefăcătoare și fermecătoare"*** ca ***„un plăcut vis al unei nopți de vară"***[11].

Avem acum o mare enigmă: de ce nu a agreat Goethe muzica lui Beethoven, de ce a fost atât de distant față de acesta? Pentru a o rezolva, să ne îndreptăm atenția mai întâi asupra **singurei întâlniri dintre cei doi**.

Această întâlnire a fost mijlocită de o tânără femeie, Bettina Brentano. Atât Beethoven (pe atunci în vârstă de circa 40 de ani), cât și Goethe (care avea în jur de 60 de ani) s-au simțit fermecați de această femeie care, pe lângă talent muzical și poetic, poseda și o sensibilitate și o inteligență ieșite din comun. Ei i s-a adresat Beethoven cu rugămintea de a-i mijloci o întâlnire cu Goethe.

„Vorbiți-i lui Goethe despre mine! Spuneți-i că trebuie să-mi audă simfoniile! Îmi va

[8] Ibidem, p.25
[9] Ibidem, pg.26
[10] Ibidem, p.28
[11] Ibidem , p.48

da dreptate că muzica este unica, imateriala intrare într-o lume mai înaltă a cunoaşterii, care ne învăluie fără să o putem prinde... Spiritul primeşte de la muzică o revelaţie spirituală întrupată! Scrieţi-i lui Goethe despre mine, dacă mă-nţelegeţi!... Şi vreau din toată inima să învăţ de la el!..."[12].

Întâlnirea a avut loc totuşi întâmplător. În 1812, pe când se afla la Karlsbad, Goethe este invitat la Teplitz de marele duce, unde tânăra împărăteasă a Austriei doreşte să-i vorbească. Goethe merge la Teplitz. Beethoven era acolo de o săptămână. Goethe nu ajunge acolo pentru el. Dar, fiind în apropierea lui, îşi aminteşte, fără îndoială, de portretul izbitor făcut de Bettina şi de dorinţa arzătoare a lui Beethoven de a-l întâlni. Se duce să-l vadă.

Teplitz era pe atunci plin de împăraţi şi împărătese, dar Beethoven nu era dintre cei care să se lase impresionat de aceştia. Scrie ursuz: *„**Puţini oameni şi, în acest mic număr, nimic care să iasă din comun... Trăiesc singur! Singur! ...**"*.

Trimite apoi unei fetiţe de opt ani – ca răspuns la o felicitare primită din partea ei – fermecătoarea sa scrisoare unde se află şi faimoasele cuvinte: ***„Nu recunosc alt semn de superioritate decât bunătatea."***.

În aceeaşi zi, într-o scrisoare de afaceri către editorii săi, se întrerupe şi scrie: ***„Goethe ist hier!"*** *(„Goethe este aici!")*.

Inima i-a tresărit...

Goethe se poartă cu nobleţe. Cel dintâi vine el (duminică 19 iulie). Şi el, ca şi Bettina, ca atâţia alţii, a fost subjugat de la prima privire. În aceeaşi zi îi scrie soţiei sale: ***„N-am mai văzut încă nici un artist mai puternic concentrat, mai energic, mai interiorizat. Înţeleg foarte bine necesitatea atitudinii lui neobişnuite faţă de lume.."***[13].

Romain Rolland notează: *„Ce înţelegere adâncă! ... Ochiul lui Goethe, acest mare ochi deschis asupra universului, mai liber, mai adevărat, mai pătrunzător decât inteligenţa lui, a prins totul dintr-o privire, tot ce e esenţial în geniul lui Beethoven, în personalitatea sa unică."*[14]

A doua zi, 20 iulie, fac o plimbare împreună. A treia zi, 21 iulie, Goethe vine iar seara la Beethoven. Tot aici îl întâlnim şi joi, 23 iulie, şi Beethoven îi cântă la pian.

Aici se termină totul. Beethoven şi Goethe nu s-au mai văzut şi nici nu au colaborat. Despre ce s-a întâmplat în acele zile aflăm doar din câteva surse fragmentare, scrisori şi relatări. De exemplu, Bettina Brettano scrie:

„A sfârşit de cântat. Când a văzut că Goethe părea adânc emoţionat, a spus: «A! domnule, la asta nu m-aş fi aşteptat de la dumneavoastră... De mult, am dat un concert la Berlin, mi-am dat multă osteneală şi credeam că am făcut ceva bun; mă aşteptam la un succes; dar după ce mi-am pus tot sufletul, nici cel mai mic semn de aprobare! Mi-era prea neplăcut, într-adevăr! Nu înţelegeam... Dar curând enigma s-a dezlegat; tot publicul din Berlin era fein gebildet *(fin educat); drept mulţumire, mă salutau cu batiste ude de emoţie. Am văzut că avusesem de-a face cu un auditoriu romantic şi nu artistic... Dar de la dumneavoastră, Goethe, nu primesc asta. Când poeziile dumneavoastră îmi pătrund mintea, am mândria să vreau să mă avânt la aceeaşi înălţime cu dumneavoastră. Fără îndoială, n-am putut... Astfel entuziasmul (dumneavoastră) s-ar fi exprimat în alt mod. Trebuie să ştiţi, totuşi, din proprie experienţă ce bine îţi face să fii aplaudat de mâinile unui cunoscător! Dacă dumneavoastră nu mă „recunoaşteţi", nu mă socotiţi egal cu dumneavoastră, atunci cine o s-o facă? De la ce milog (Bettelpack) să aştept înţelegere?...»"*[15]

În jurnalul lui Goethe citim: ***„Er spielte köstlich"*** *(„A cântat delicios.")*[16]

---

[12] Ibidem, p.13
[13] Ibidem, p.39
[14] Ibidem, p.39
[15] Ibidem, pp.41-42
[16] Ibidem, p.40

Beethoven într-o scrisoare către Bettina:

„I-am spus lui Goethe ce putere are asupra unuia dintre noi aprobarea (justă) şi că vrei să fii ascultat, cu raţiunea, de către un egal. Emoţia este potrivită pentru muieri (Frauenzimmer) (iartă-mă!); unui bărbat muzica trebuie să-i scapere foc în minte."[17]

În aceste câteva citate vedem un Goethe profund impresionat de personalitatea şi muzica lui Beethoven. Invitat însă să comenteze, se abţine, se mărgineşte la un comentariu scurt despre interpretare, despre agilitatea degetelor, despre felul „perlat" de a cânta.

Dacă ar fi să-l credem pe Romain Rollland (el se revanşează totuşi în capitolul 4 al cărţii „Goethe muzician" în care-i recunoaşte fără reţinere calităţile în acest domeniu), ar trebui să tragem concluzia că Goethe aştepta să se întâlnească mai întâi cu Zelter pentru a-şi forma o părere.

Dacă ne formăm însă o imagine despre Goethe din opera sa, din numeroasele relatări ale celor care l-au cunoscut personal, ajungem însă la o cu totul altă concluzie: Goethe este fără îndoială un reprezentant al clasicismului. Iubea şi poseda la un nivel de excepţie atributele acestuia: ordinea, echilibrul, rigoarea. Era extrem de sensibil, se lăsa cu uşurinţă captivat de emoţii şi pasiuni, dar în acelaşi timp recunoştea superioritatea raţiunii asupra fanteziei şi a pasiunii. Prin sensibilitate şi dăruire pătrundea în lucruri, prin raţiune şi introspecţie le afla esenţa. Dacă şi-ar fi exprimat pe moment punctele de vedere raţionale, aşa cum îi cerea Beethoven, nu ar mai fi fost el însuşi. Trebuie să mai luăm în considerare aici un atribut al clasicismului: eroii acestuia sunt oameni tari, proprii lor stăpâni, oameni care descoperind în sufletul lor o pasiune se vor întreba în mod raţional dacă acesta este justificată. Dacă răspunsul raţiunii este negativ, ei au puterea de a o face să tacă.

Romain Rolland îi atribuie lui Beethoven stăpânirea stihiilor, tăria sufletească, iar lui Goethe – slăbiciunea, compromisurile cu lumea. Unde el vede compromis, este tocmai înţelegerea deplină a lumii, înţelegere pe care se bazează de fapt toată opera lui Goethe. El simte perfect măreţia, grandoarea copleşitoare a muzicii lui Beethoven, îi dau lacrimile. Mai apoi însă, are dificultăţi în a recunoaşte idealurile clasicismului în sensul ei, în mesajul ei către omenire. Recunoaşte geniul în omul din faţa sa, dar în temperamentul vulcanic, aproape antisocial al acestuia, nu poate regăsi armonia, ordinea, echilibrul, raţiunea pe care la preţuia atâta. Am putea spune că el vede în Beethoven şi în muzica sa ceea ce noi astăzi am numi un reprezentant de geniu al romantismului şi nu al clasicismului căruia el îi aparţinea cu totul, cu concepţiile, cu sufletul, cu opera sa..

Romantismul a apărut ulterior şi i s-a atribuit pe nedrept lui Goethe o contribuţie la această apariţie. Era imposibil aşa ceva. Romantismul a apărut ca o mişcare împotriva raţionalismului; sentimentele, drama umană, iubirea tragică, ideile utopice sunt subiectele sale preferate. Romantismul înlocuieşte ***Obiectivitatea*** şi ***Raţiunea*** - atât de dragi lui Goethe - cu ***Subiectivitatea*** şi ***Emoţia.***

Beethoven nu era deloc umil sau modest; dimpotrivă, era un personaj incomod, ferm convins că geniul său îl va face nemuritor şi că are astfel dreptul să-i dispreţuiască pe cei mai sus aşezaţi pe scala ierarhiei sociale, dar inferiori pe aceea a talentului şi forţei personalităţii (care, de altfel, îi plăteau lucrările, el fiind primul muzician care a primit salariu pentru a compune).

Este posibil ca episodul următor să-i fi dat lui Goethe cheia descifrării personalităţii lui Beethoven. Îl cităm aşa cum apare el în cap. al II-lea al cărţii lui Romain Rolland:

„Ies împreună. Beethoven îl ia pe Goethe de braţ. În Teplitz şi pe drumurile de câmp se întâlnesc cu aristocraţi în plimbare. Goethe risipeşte saluturi, lucru care îl sâcâie pe Beethoven; şi, când vorbeşte despre curte şi despre împărăteasă, foloseşte expresii «solemn smerite».

---

[17]Ibidem, p.42

«Ei was! (Hei! Ce!) mârâie Beethoven. Nu trebuie să faceţi astfel; nu faceţi bine deloc. Trebuie să le aruncaţi de-a dreptul în faţă ce aveţi în minte. Altfel, n-o să vă ia în seamă. Nu există prinţesă care să-l recunoască pe Tasso , dacă nu-şi simte atinsă vanitatea. Altfel m-am purtat cu ei! Când dădeam lecţii arhiducelui, m-a făcut să aştept o dată în anticamera.[...] I-am spus: - «Poţi să agăţi o decoraţie cuiva; nici un dram n-o să fie mai valoros din această cauză. Poţi să fabrici un Hofrat, un Geheimrat; n-o dă fabrici niciodată un Goethe, un Beethoven. Deci învaţă-te să respecţi ceea ce nu poţi face (şi ceea ce eşti departe de a fi). Îţi va prii!»

În clipa aceasta apar pe drum, ieşindu-le înainte, împărăteasa, ducii, toată curtea. Beethoven îi spune lui Goethe:

- *«Mergi ca până acum. Rămâi la braţul meu! Trebuie să ne facă ei loc. Nu noi.»*

Goethe nu-i de această părere, spune Bettina (scena e bine cunoscută)*; se desprinde de braţul lui Beethoven şi se trage în lături, aşteptând cu pălăria în mână. Beethoven, cu mâinile în buzunare [...] După ce a trecut, Beethoven se opreşte şi-l aşteaptă pe Goethe care face plecăciuni. Atunci spune:*

- *«V-am aşteptat pentru că vă stimez şi vă onorez aşa cum meritaţi; dar le-aţi făcut prea multă cinste.»"*[18]

A fost probabil suficient pentru ca această întâmplare să ducă tacit la destrămarea relaţiei dintre cei doi. Nicio apreciere şi nicio colaborare nu mai este posibilă între cei doi din punctul de vedere al lui Goethe. El îi scrie lui Zelter:

„Am învăţat să-l cunosc pe Beethoven. Talentul lui m-a uluit. Numai că, din păcate, e o personalitate cu totul neînfrânată. Fără îndoială că are dreptate când găseşte că lumea e nesuferită; dar, în felul acesta, el nu-i înmulţeşte deloc bucuriile, nici pentru el, nici pentru alţii. Este foarte scuzabil, dar şi de plâns, fiindcă auzul îl lasă, lucru care-l vatămă poate mai puţin ca muzician decât ca om social. El, care şi aşa este laconic din fire, ajunge să fie de două ori mai laconic, acum, din pricina surzeniei."[19]

Romain Rolland comentează: *„Tonul este foarte măsurat. Era minimum din ce putea spune Goethe împotriva lui Beethoven şi trebuie să-i recunoaştem spiritul acesta de dreptate."*[20] Şi adaugă: *„Şi ce înţelegere precisă a puterii muzicale a lui Beethoven, scăpată teafără de ravagiile surzeniei, găsim la acest om care nu era muzician! A văzut foarte bine că numai omul şi nu artistul a fost lovit."*[21]

Acum Goethe cunoaşte omul din Beethoven. Să vedem care este părerea lui despre muzica acestuia. Comentariile lui în această direcţie nu sunt prea multe. Cel mai interesant pare să fie cel care a urmat unei audiţii muzicale. S-a întâmplat în 1830, trei ani după moartea lui Beethoven. Scena faimoasă este povestită de Mendelssohn:

„Înainte de amiază, trebuie să-i cânt cam un ceas din toţi marii compozitori, în ordine istorică... El şade într-un colţ întunecos, ca un Jupiter al trăsnetelor, şi aruncă fulgere cu ochii săi bătrâni. Nu voia să audă de Beethoven; dar i-am spus că n-am încotro şi i-am cântat prima parte din Simfonia în do minor. Ciudat cum l-a tulburat! A spus întâi: «Asta nu te mişcă deloc, numai te uimeşte, e măreţ!» A mai bombănit aşa un pic, apoi a început iar, după o tăcere lungă: «Este foarte mare, este cu totul nebunesc! Ţi-e teamă să nu se dărâme casa... Şi, dacă acum ar cânta-o toţi oamenii împreună!» Şi, la masă, în timp ce se vorbea de altceva, a început din nou să bombăne..."[22].

Finalul ***«Ţi-e teamă să nu se dărâme casa... Şi, dacă acum ar cânta-o toţi oamenii împreună!»*** pare să ne ofere cheia. Goethe era deja îngrijorat de derapajele în care ar putea fi

---

[18]Ibidem, pp.42 - 43
[19]Ibidem, p.44
[20]Ibidem, p.44
[21]Ibidem, p.44
[22]Ibidem, p.56

antrenat poporul german – şi nu numai el – de către noile curente artistice. Cu siguranţă nu de Beethoven ca persoană. Muzica lui însă ar fi putut insufla poporului german conştienţa unui super-popor animat în dorinţa de super-putere de către o super-muzică. El văzuse deja rolul jucat de Marseilleză în luptele dintre francezi şi germani. Suntem constrânşi să facem această legătură deoarece el pare să aibă trăiri apropiate ascultând aceste piese (evident la intervale de timp): *„Acest Te Deum revoluţionar are ceva trist şi ameninţător, chiar când este executat repede; dar de data aceasta muzicanţii îl cântau foarte lent, potrivind măsura după marşul lor tărăgănat. Efectul a fost izbitor şi teribil..."*[23].

Goethe era un pacifist. A militat consecvent pentru pace şi raţiune. A trăit în preajma războiului şi cunoştea prea bine vârtejul copleşitor în care acesta atrage sufletele umane. Putea face compromisuri raţionale cu oamenii de statură normală. Cu un geniu nu putea face. Cunoştea forţa geniului: *„Dacă aş vrea să-mi dau drumul fără frână, n-ar depinde decât de mine să mă dobor din temelii, pe mine şi pe toţi cei din jurul meu"*[24].

„Faust", prototip al omului modern, face pact cu lumea stihiilor, reprezentată de Mefistofel, pentru a obţine cunoaşterea. Această situaţie ameninţă să-l tragă în hău. Goethe nu este prea optimist. Faust nu se poate salva singur. Pentru salvarea lui intervin îngerii.

Redăm aici un pasaj dintr-o discuţie cu Boisserée purtată în timp ce privea picturile lui Runge, ascultând în acelaşi timp o piesă de Beethoven:

„Dumneata nu poţi şti! Pentru noi bătrânii, e înnebunitor când trebuie să vedem în jurul nostru această lume în disoluţie care se întoarce la stihii, până când – Domnul ştie când? – va apare o reînnoire..."[25].

De-a lungul anilor, Goethe nu a mai menţionat numele lui Beethoven şi nici nu i-a răspuns la scrisori. Cu toate acestea, Beethoven a păstrat poetului cel mai înalt respect, încercând în van să reînnoade vechea prietenie.

Dacă părerea lui Goethe despre Beethoven şi opera lui este corectă sau nu, nu este scopul acestei lucrări.

Cert e că ne aflăm în faţa unei personalităţi uriaşe care a schimbat faţa Muzicii şi care a cutremurat din temelii muzica veacurilor, deschizând larg porţile Romantismului. Geniul, Titanul cu rădăcinile în tradiţia Clasicismului lui Haydn şi Mozart, a devenit puntea de legătură cu spiritul Revoluţiei Franceze care milita pentru libertatea şi demnitatea individului. A fost mereu un răzvrătit, un idealist dur, un etern îndrăgostit de un ideal feminin pe care nu l-a găsit niciodată. Interesant de menţionat ar fi şi faptul că înfăţişarea compozitorului se aseamănă izbitor cu cea a fostului său idol, Napoleon: scund, îndesat, cu mers hotărât şi apăsat. Testamentul de la Heiligenstadt cuprinde crezul de viaţă al lui Beethoven, crez ce poate fi identificat în întreaga lui creaţie muzicală: *„Prin noapte spre lumină, prin luptă spre victorie"*.

Beethoven a nutrit permanent o mare admiraţie pentru Goethe, admiraţie deloc reciprocă. Pentru Goethe, Beethoven era un geniu neadaptat lumii în care trăia şi muzica lui era un posibil pericol nu numai pentru poporul german.

BIBLIOGRAFIE

ROLLAND, Romain - *Gothe şi Beethoven (Marile epoci creatoare),* Editura Muzicală, Bucureşti, 1963

www.wikipedia.ro

---

[23]Ibidem, p.95
[24]Ibidem, p.45
[25]Ibidem, p.30

MUZICA PEISAJULUI DOBROGEAN

Profesor dr. **Monica BUHAI**
Liceul de Artă „*George Georgescu*" Tulcea

Pământ binecuvântat, dar greu încercat de nenumărate ori de-a lungul istoriei sale zbuciumate, Dobrogea este leagănul milenar al unor realități ce se pot vedea, auzi sau doar simți. Vremurile sau natura au amestecat paradoxuri în lupta cu care oamenii au ieșit, de cele mai multe ori, biruitori.

Apele sunt dulci, numai bune de potolit setea drumețului ori a pământului sau sărate până la amăreală. Au curgeri line, molcome sau înverşunate, talazuri revărsate nemilos. Câmpurile sunt fertile, bogate, dar întâlneşti şi pământuri sterpe, pârjolite, parcă, de foc. Se alătură, ca într-o poză de familie cu multe generații, cel mai vechi şi cel mai tânăr tărâm al țării: bătrânii Hercinici şi Delta Dunării (forme de relief extreme, între care plante şi animale de tot felul îşi duc existența liniştite).

Oamenii sunt un mozaic de naționalități şi de religii: români, aromâni, ruşi, lipoveni, bulgari, turci, tătari, armeni, greci, evrei, italieni ...

Primele manifestări referitoare la unitatea carpato-dunăreano-pontică sunt atestate încă din paleoliticul mijlociu (aproximativ 100000 - 40000 î.Hr.) şi cel superior (aproximativ 40000- 10000 î. Hr.). Culturile neolitice Hamangia şi Gumelnița au transmis dovezi că aici trăiau vânători, pescari, crescători de animale şi cultivatori de plante.

Grecii au migrat în secolul al VII-lea î. Hr. Pe litoralul vest–pontic, locuit de geto-daci, fără ca aceasta să implice hegemonia noilor veniți.

Între anii 50 si 44 î.Hr., Dobrogea este sub stăpânirea marelui Burebista, dar nu-şi va păstra hotarele multă vreme. Încadrarea ca provincie romană are loc între secolul I şi al VII-lea, aceasta devenind bastion al romanității la Dunărea de Jos.

Cultele vechi, păgâne, sunt înlocuite cu noua religie adoptată de Statul Roman. Bazilica paleocreştină de la Niculițel adăposteşte osemintele a patru creştini martirizați. Monumentul datează din secolul al IV-lea şi este unic în Europa.

Populațiile migratoare au tranzitat, dar au şi poposit aici; în primele decenii ale secolului al VII-lea - slavii, la sfârşitul acestuia - protobulgarii.

Imperiul Bizantin va stăpâni aici la sfârşitul secolului al X-lea, dar, peste patru veacuri, Dobrogea va deveni stat medieval condus de Dobrotici.

Teritoriul dintre Dunăre şi Mare va fi anexat în 1389, de către Mircea cel Bătrân, Țării Româneşti.

În 1417, turcii încep cucerirea Dobrogei de sud, iar în 1484, odată cu căderea Cetății Chilia în fața armatei lui Baiazid I, se trece la dominația Imperiului Otoman.

Pe acest teritoriu s-au desfăşurat, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, războaiele ruso-turce.

În timpul Revoluției de la 1848 şi cu referire la aderarea locuitorilor de aici la idealurile de libertate, Ion Ghica îi trimite din Babadag o scrisoare lui Nicolae Bălcescu.

Războiul din 1877-1878 va readuce Dobrogea între hotarele patriei mamă.

Plecări şi reveniri, alternanță de sânge şi zâmbet, însoțite mereu de lacrimi. De tristețe sau de bucurie, după cum îngăduiau vremurile şi stăpânirile.

Pe oameni nu i-au modelat doar întâmplările istoriei, ci şi natura locurilor şi munca lor.

Iernile sunt geroase, îngropate în zăpadă sau uscate, seci, biciuite de crivăţ până spre primăvară, când apele reci, umflate, se revarsă nemilos în martie-aprilie peste truda ţăranilor.

Zilele toride de vară sunt răcorite de valurile Mării sau ale Dunării, pentru cei norocoşi, de lângă apă, dar prăfuite şi ursite cu ochi răi de pământuri crăpate, sterpe şi piatră încinsă (bucurie pentru şerpi şi vipere veninoase).

Toamnele se arată dulci, prag binecuvântat, popas între arşiţă şi îngheţ. Borşul şi saramura de peşte cu usturoi iute, pastrama de oaie friptă pe jăratec se cer stinse de grabă cu o ulcică generoasă de vin aspru, necuminţit, de Niculiţel sau Murfatlar. Gutuile zemoase îţi strepezesc gura. Se bat nucii, iar în plăcinta parfumată de cabac se răstoarnă o mână de miezi amărui de migdale.

Peisajul urban este mai aproape sufletului meu, poate şi pentru că el trăieşte în amintirile scumpe ale copilăriei dar, din nefericire, multe dintre acele realităţi s-au dus odată cu ea: clădiri înalte cu prăvălii zgomotoase la parter şi balcoane dantelate, din fier forjat, îmbrăcate în verdeaţă şi flori, la etaj – amalgam de culori, mirosuri, graiuri. Îmi amintesc faleza – locul preferat pentru promenadă, unde puteai vedea un adevărat spectacol ce se derula pe ritmurile valsurilor intonate de Fanfara Militară: bătrâni lupi de mare, căpitani cu faţa veşnic bronzată sau tineri ofiţeri în uniformă albă şi fireturi strălucitoare, marinari, hamali, pescari, bragagii, copii gălăgioşi.

În cofetării, sarailiile, baclavaua, pelteaua, şerbetul, rahatul cu sugiuc te strigau să le guşti măcar cu privirea sau mirosindu-le. Îmi răsare în faţă bunul Moş Salatin, care avea mereu ceva dulce pentru mine.

Ceainăriile se aliniau cuminţi de-a lungul străzii şi revărsau din samovare vechi, stralucitoare, licori cu felurite arome. Mai era şi cafeaua la nisip, desfătare a gustului, fiartă în ibrice minuscule, de alamă.

Nu am cum să uit cherhanalele şi pieţele de peşte cu galantarele doldora de chefali, calcani, guvizi, cambule, moruni, bibani, ştiuci, şalău sau somn. Alături – icre de tot felul, melci şi raci.

Aşa era oraşul copilăriei mele, în care vieţuiau, în bună înţelegere, un amestec de neamuri, religii, obiceiuri şi meserii...

Iar peste toţi şi toate, oricând şi oriunde, *vânturile,* care nu se potolesc niciodată. Fierbinţi, răcoroase sau îngheţate, ele fac parte din peisaj şi îţi amintesc veşnic să nu zăboveşti mult la odihnă.

O cercetare ştiinţifică punctuală şi aprofundată asupra primelor manifestări muzicale pe aceste meleaguri nu a fost definitivată, dar există dovezi arheologice, iconografice care atestă folosirea unor instrumente muzicale, precum şi practica vocală. Se cânta individual sau în grup, exista muzică laică, dar şi rituală.

Asemenea bogăţie de culturi a generat, în timp, evoluţia fiecăreia, dar şi întrepătrunderi, astfel că muzica de aici are parfum aparte, amestec de busuioc, lămâie şi scorţişoară, de mentă şi dafin.

Liniile melodice sunt curgătoare, şerpuind continuu ca tânguirile de dragoste, de dor şi se împiedică deseori în tresăriri neaşteptate. Seamănă cu apele Dunării, înfiorate pe neştiute de anafoare în mijlocul unei line curgeri.

Ritmurile par ciudate la început, dar, după ce le-ai prins secretul, intri într-o mişcare pe care ai duce-o la nesfârşit, dacă picioarele sau glasul nu te-ar lăsa fără puteri. Asimetric, inegal şchiop, dar ispititor şi învăluitor, într-un tact sacadat, strigat dogit de darabane, tânguit de fluier sau vioară, zbârnâit de cimpoi sau drâmbă, cântecul trăieşte ca şi omul: fericit, trist, nostalgic, debordant.

Ne pierdem între cromatisme, modulaţii, travaliul tematic de factură modală, disonanţe, progresii, armonii îndrăzneţe, ritmuri cu bruşte schimbări de accente şi nimic nu mai pare nefiresc. Iar cei cu har de cânt, care au văzut aici prima oara lumina soarelui

pulverizată de ape în mii de raze sau au fost, cândva, doar vremelnici călători, nu se pot împotrivi "contaminării".

Pentru toți, Dobrogea rămâne un ținut niciodată bine știut, dar totdeauna fascinant. Așa cum plaurii pot, în scurt timp, să modifice harta pământului și apelor Deltei, fiecare artist este un potențial arhitect al culturii dobrogene, deci al culturii românești.

*

* *

Pentru a recompune imaginile peisajului dobrogean, așa cum era el odinioară, iată câteva propuneri pentru audiție:

Dragoș Alexandrescu (n. 1924, Constanța) – *Simfonia Dobrogea* [1954] și Poemul simfonic *Adamclisi,* [1969].

Gheorghe Bazavan (n.1916) – Suita în 4 părți *Plaiuri dobrogene* [1959] și Suita în 5 părți *Cântul Dobrogei,* [1959].

Ioan D. Chirescu (1889, Cernavodă -1980) – *Trei cântece de stea din Dobrogea* [1932] și *Dobrogea de aur* [1958], piese pentru cor mixt. .

Paul Constantinescu (1909-1963) – Poemul burlesc *Isarlâk,* voce cu acompaniament de pian, pe versurile lui Ion Barbu [1936], *Paradisul pescarilor,* muzică de film [1943], *Pe malul Dunării*, scenetă muzical-coregrafică pe text de Alexandru Sahighian [1947], *Joc dobrogean - Tocccata*, piesă pentru pian.

Sabin Drăgoi (1894-1968) – *Suita tătară pentru orchestră mică* [1961], *Suita lipoveană pentru orchestră mică* [1962].

George Enescu (1881-1955) – Poemul simfonic *Vox Maris op.3* [1955].

Ștefan Niculescu (n. 1927) – Prelucrări de folclor românesc, bulgăresc și macedo-român.

Alexandru Pașcanu (1920-1990) – *Poemul simfonic "Marea Neagră"* [1960], *Noctură acvatică pentru pian* [1955], piese corale.

Creațiile pictorilor, dobrogeni sau doar îndrăgostiți de Dunăre și Mare, stau mărturie că lumina este aici una specială. Iar dacă vreau să revăd locuri sau chipuri care să-mi amintească Dobrogea copilăriei, mă întorc la peisajele și portretele lui Henri Catarg, Alexandru Ciucurencu, Nicolae Dărăscu, Ștefan Dimitrescu, Michaela Eleutheriade, Constantin Găvenea, Lucian Grigorescu, Petre Iorgulescu Yor, Iosef Iser, Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu, Gheorghe Sârbu, Francisc Șirato, Ion Theodorescu Sion, Nicolae Tonitza și mulți alții.

Muzica si artele plastice au conservat pentru viitor imagini sonore și vizuale, un muzeu pe care îl mai putem păstra doar în suflet.

EDUCAȚIA MUZICALĂ – FRUMUSEȚE ȘI COMPLEXITATE

Profesor **Ligia Cheres**
Liceul de Artă „*Sabin Drăgoi*" Arad

Liceul de Artă „Sabin Drăgoi" Arad a avut structurări diferite pe parcursul anilor, pornind în 1958 cu clase de gimnaziu, sub titulatura ȘCOALA GENERALA DE MUZICĂ ȘI ARTE PLASTICE, câstigând în 1969 dreptul de a școlariza și în segmentul liceal, numindu-se astfel LICEUL DE MUZICĂ ȘI ARTE PLASTICE (în 1977 prin reorganizare aceste clase funcționează în cadrul Liceului Pedagogic), pentru ca în perioada de până la 1989 să poarte denumirea de ȘCOALA GENERALĂ NR.19 ARAD. Începuturile datate la 15 octombrie 1958 (conform ordinulului Ministerului Învățământului și al Culturii cu nr.1669/5 august) sunt localizate în 6 săli de curs din incinta Școlii Populare de Artă din Bulevardul Revoluției nr.85. Dotarea minimală a fost 3 piane și 1 violoncel, dar finele anului însumează deja 133 de elevi la clasele de pian, vioară, violoncel, arte plastice, teorie, instrumente de suflat

Dacă în 1958 se putea opta pentru muzică sau arte plastice, în acest an aniversar specializările posibile sunt patru: muzică, arte plastice, arhitectură si arta actorului. Celor 11 dascăli curajoși care au deschis porțile școlii li se adaugă azi peste 160 de profesori, așa cum celor 133 de elevi care au încheiat anul școlar în 1959, acum le alăturăm cifra de 958, tineri talentați, prezenți in 2009 pe băncile aceleași școli.

Eu, ca profesoara, imi desfasor activitatea in aceasta scoala vocationala in specialitatea muzica si mai specific instrument-pian. In treizeci de ani de activitate mi-au trecut foarte multi copii prin miinile mele, copii de virste diferite, de etnii, religii sau nationalitati diferite. Nu au fost doi la fel, fiecare copil este diferit in felul sau si pentru fiecare a trebuit sa creez o punte de legatura speciala ca sa pot relationa cu el. Nu cu totii ajung sa colaborez la fel de bine, nu toti te lasa sa te apropii la fel de mult si de usor de sufletelul lor, caci DA, in esenta de aici porneste o buna colaborare elev- ptofesor , dar noi , prin specialitatea noastra avem oportunitatea de a sta ore si ore in sir fata in fata cu un singur elev. .Acest lucru este o binecuvintare dar se poate transforma si in cel mai negru cosmar, atunci cind nu te poti conecta cu elevul si mergi in paralel cu el ,ca doua cai care nu se vor intilni niciodata. Dar adesea petrecind 2-3 ore pe saptamina cu un copil , ba chiar 3-4 cu cei mai mari ,se creaza o legatura emotional deosebita ajungind sa-I iubesti ca pe propiul copil, si –l tratezi ca atare. Pe unii ii ai un timp mai scurt in grija , pe altii mai mult, acest timp diferind in functie de cit de mult este el dispus sa se implice in studiul instrumentului ,- care in ziua de azi e considerat mai mult un " hoby " plicticos si nerentabil , obositor si lipsit de semnificatie moderna.

Dar indiferent de aceste lucruri, indiferent de faptul ca elevul e mare sau mic, vrea sau parintii vor sa invete muzica, e talentat sau nu, e inteligent sau mai putin inteligent , trebuie sa-l facem sa se apropie de muzica si s-o indrageasca. Ca sa poti interactiona cu el ,trebuie sa vorbesti aceeasi limba cu el sa te cobori la virsta si intelegerea lui si de cele mai multe ori acest lucru nu reprezinta o problema dar mai exista și situatii diferite : am avut un elev coreean care la inceput intelegea mai greu limba romana .Era deosebit de inteligent, cuminte, disciplinat, silitor , m-am atasat foarte mult de el in cei patru ani cit l-am avut ca elev, dar la un moment dat nu stiam de ce e atit de rezervat in ceea ce ma priveste. Am inceput sa-l intreb si cu foarte multa greutate am ajuns sa-l fac sa-mi povesteasca ca am folosit un cuvint pe care mama lui l-a catalogat ca fiind urit .Ce se intimplase : la pian incepatori unele cintecele sunt

insotite de un text adecvat pentru a-l atrage mai mult pe copil , iar eu in dorinta de a ma apropia mai mult de copil am mai creat citeva strofe personalizate cu numele copilului iar unul dintre cuvinte a fost gresit interpretat de mama care nu stia prea bine sa vorbeasca romaneste. Mi-a trebuit mult timp sa-l fac sa inteleaga adevaratul sens al cuvintului şi buna mea intentie ! Concluzia , trebuie sa fim foarte atenti in folosirea cuvintelor , chiar cele mai inofensive pot rani sau jigni , de aceea o buna comunicare este obligatorie in a face o relatie sa mearga bine.

In scoala noastra sunt si multi elevi maghiari , sau elevi , care vin la sa invete muzica la liceul nostru prin noile programe educationale ,copii din alte tari , vorbitori de cele mai multe ori de limba engleza si in cazurile acestea iti dai seama de binefacerile cunoasterii limbilor straine . Elevii nostrii participa la proiecte comune cu elevi straini din alte tari realizind concerte comune corale , instrumentale, unde pe linga muzica care ii uneste pe toti e necesara şi o buna cunoastere şi pronuntie a limbii de referinta. Dupa concerte urmeaza momentele de relationare ,cind copii din mai multe tari leaga prietenii şi cum o pot face daca nu prin cuvinte ! Fara a mai aminti ca toate notatiile in muzica sunt in limba italiana, lucru ce trebuie explicat in detaliu copiilor pentru a percepe mesajul muzical in totalitatea lui. La orele de cor, elevii cinta in diferite limbi , la clasa de opera ,ce mare nevoie este sa fii cunoscator de limbi straine, /cite opere nu se cinta in limba originala, deoarece de multe ori traducerile fura din frumusetea muzicii / ,la clasa de teatru pe linga miscare scenica , dictie , - a vorbi clar raspicat ,inteligibil ,in limba ta sau in limbi straine e definitorie.

Inca din primele lectii ii invatam pe copii notele muzicale ,valorile de note, timpii, masurile simple , mai tirziu masurile compuse, diviziunile exceptionale, poliritmie, contratimpi , polifonie si armonie , toate acestea necesitind o dubla sau intreita atentie ;fara a stii matematica - nu te desscurci-! Nu e un simplu moft , multi dintre marii muzicieni au fost in timpul lor şi mari matematicieni ,cel mai elocvent este I.S Bach a carui lucrari polifonice si armonice nu le poti intelege si memora fara logica matematicii. A fi pianist nu inseamna doar sa ai niste abilitati practice si talent, da , acestea sunt necesare , dar fara o minte elastica si deschisa nu poti intelege si apoi reda mesajul muzical. Poti avea o tehnica uimitoare, dar fara o minte lucida si formatata la a o controla , aceasta poate deveni haotica. De aceea pentru a ajunge un bun interpret trebuie sa fii un muzician complex ,sa cunosti in amanuntime atit disciplinele muzicale, teorie, forme muzicale, istoria muzicii, armonie ,contrapunct, orchestratie, sa ai o buna memorie, sa fii placut ,sa stii sa transmiti si altora ceea ce tu simti, /oare prin cite discipline nu trecem acum?/ sa stii sa-ti prezinti marfa........ parca am fi la un curs de marketing, pe scena sa ai prezenta de spirit ,sa fii prezentabil ,sa faci o buna impresie, sa fii imbracat cuviincios , chiar sa joci putin teatru !

Despre beneficiile abilitatii accesarii computerului sa nu mai vorbim ,pe mine personal ma ajuta atit de mult in accesarea de site-uri audio muzicale , auditii comparate a diferitilor mari interpreti, sau in cautarea de partituri sau de noi lucrari muzicale . Da , categoric asest lucru este benefic atita vreme cit il tinem sub control si nu ajunge sa devina o necesitate sau obsesie!

Educatia muzicala are ca scop sensibilizarea copilului, deschiderea lui spre noi orizonturi artistice ,educarea lui in si pentru frumos ,dar are ca finalitate exemplificarea acestor lucruri, punerea lor inpractica pe scena , in fata altora ,pe care trebuie sa-I convingi de abilitatile tale, sa-I impresionezi prin frumusetea mesajului muzical pe care sa-l poata receptiona. De aceea noi organizam la diferite nivele auditii , recitale, concerte de clasa ,pe catedre, concerte in colaborare cu filarmonica, concursuri, festivaluri, olimpiade la nivel de scoala, oras, judet , tara, care sunt niste permanente provocari pentru elevi si profesori, provocari care ne scot din rutina obisnuita si pentru care trebuie sa ne suplimentam energia si munca. In mare parte acestea se programeaza de dascal, dar pe masura ce copilul devine un tinar adult , el invata sa-si organizeze singur timpul ,studiul , sa-si cunoasca prioritatile, sa

lupte pentru convingerile sale, sa caute noi oportunitati de afirmate, noi concursuri, noi proiecte. Ei stiu sa-si intocmeasca singuri acum CV , sa se inscrie la concursuri, sa-si organizeze propriile recitaluri si concerte ,ocupindu-se de cele mai mici detalii ,programe de sala, afise, programare, invitatii, pregatirea salii de spectacol ,etc.

Elevii nostrii ajung in contact cu diferiti oameni in diferite situatii prin activitaea lor muzicala si concertele pe care le sustin : se apropie sarbatorile de iarna ,urmeaza concertul de colinzi la filarmonica, in fata primariei, la diferite case de batrini, orfelinate, case de copii, institutii. Multe formatii instrumentale ,camerale sunt chemate sa sustina programe la receptii sau dineuri, la deschidere de simpozioane, la tirguri, ex. la camera de comert, banci etc. Eu personal merg in fiecare saptamina la un camin de copii cu handicap motoriu ,si deseori , mai ales la evenimente deosebite , duc si elevi cu mine ,care cinta instrumental, vocal, formatii corale, triouri, cvintete, de toate felurile, toti aducind multa bucurie celor mai putin norocoşi . In aceste cazuri, pe linga muzica si relationarea are un rol important : cei care participa la aceste activitati se apropie de copiii cu deficiente, vorbesc cu ei, le duc mici atentii, ii fac sa se simta speciali, si sa uite macar pentru o clipa ca nu sunt la fel cu ceilalti.

Fara sa fac reclama la scoala noastra , veau sa accentuez faptul, ca elevii nostrii sunt angrenati in foarte multe activitati, ma refer in special la cei de la muzica – ceilalti, de la arte plastice, arhitectura, teatru, isi au la fel de mult activitatile lor, si in felul acesta elevii nostrii nu sunt amatori de discoteci, chefuri, cafenele, nu au timp de consum de droguri sau alcool, putini fumeaza, aceasta contravine formatiei lor artistice si educationale ,incerc sa spun ca sunt putin mai altfel........ ! Sunt , e adevarat si mai ocrotiti de scoala prin aceste relatii mult mai strinse ca profesor-elev, si putinele cazuri problema care exista pot fi tratate mult mai repede si usor, comunicarea fiind permanenta si cu copilul si cu parintii. Fara sprijinul moral si material al familiei este foarte greu de razbit pentru un tinar, asa ca vlastare sanatoase nu pot creste decit din famili sanatoase care se implica un educatia copilului.

In ceea ce priveste invatatura, suntem in permanenta, atit elevi cit si profesori, cu fiecare nou copil inveti ceva diferit, cunosti o noua situatie si trebuie sa elaborezi o noua strategie, invatam continuu si nu ne e rusine -vorbesc cel putin in numele meu – sa merg sa cer sfaturi de la alti profesori fie in domeniu pedagogic, fie despre programe , lucrari si interpretari muzicale, aceste relatii fiind atit la nivel de scoala cit si cu alte institutii de profil, ,Conservatorul de muzica Timisoara , Academia de Muzica Cluj –Napoca, Filarmonica din Arad. Ce pot spune despre mine e ca abia acum incep sa devin un bun pedagog, si incerc sa scot din fiecare elev tot ce poate da el mai bun si frumos, iar atunci cind nu pot face performanta , ma bucur sa scot oameni sensibili, care cauta frumosul in vietile lor.

Liceul nostru fiind un liceu vocational este implicat in foarte multe proiecte, fiecare sectie urmarind implicarea a cit de multi elevi in diferite activitati pe specialitate, dar mai exista si momente in care aceste discipline aleg sa conlucreze in cadrul unui proiect unic. Asa s-a intimplat cu opereta Mary Poppins a carei inceputuri au fost cu aducerea partiturii din America, pian si voce , de o colega Carmen Snow Craciun. Cum elevii clasei a XII a de teatru trebuiau sa se pregateasca pentru momentul absolvirii si a atestatului profesional, s-au hotarit sa faca ceva mai deosebit ,la care sa participle atit elevi de la teatru, cit si de la muzica si arte plastice.

Mary Poppins la origine este un ciclu de opt carti scrise de scriitorul P.L.Travis, carti mai mult pentru copii, din care au fost preluate fragmente si transpuse in muzica si versuri de Richard M. si Robert B. Travis devenind o opereta de mare succes.

Pentru inceput partitura a fost data spre prelucrare unui coleg, pe nume Dor Niculescu care initial a vrut s-o orchestreze, dar apoi a renuntat, si a adaptat-o la voci si doua piane. S-a lucrat intens luni de zile la punerea ei in scena ,in paralel , in timp ce elevii clasei de teatru sub supravegherea profesorilor invatau libretul , elevii de la canto invatau partiturile muzicale aferente personajelor .Un rol important au avut-o profesoarele de la canto, care pe

linga faptul ca i-au coordonat pe cei ce aveau roluri, au cintat si ele alaturi de corul liceului ,care a avut si el momente de interventie. In afara unui singur elev care a interpretat rolul hornarului, Marnea Emilian, care si-a cintat singur interventiile muzicale, pregatit de prof. Fleter Felicia, absolvent a 8 ani de muzica , absolut toti ceilalti artisti-elevi au fost dublati din culise de cite un elev de la canto.

Tot ce tine de scenografie si regie a fost executat de un elev de la teatru pe nume Goran Mihailov foto si design eleva Cristina Grosan de la arte plastice iar alti multi elevi de la teatru si arte plastice au fost implicati in realizarea decorurilor, costumeleor, luminilor, ambiantei , dansului, afiselor, progamelor de sala.

Vreau sa precizez ca toti , dar absolut toti , de la elev la profesor au lucrat cu entuziasm timp de un an. Cind toti cei implicati si-au invatat rolurile , au inceput repetitiile generale, sub stricta supraveghere a profesorilor, -au fost atit de multi altii angrenati in acest proiect care au stat in " umbra " fara intentie de a culege laurii , care in exclusivitate au fost daruiti celor de pe scena! A fost un moment culminant a celor din clasele XII a, dar si a celorlalti elevi implicati de la muzica, de diferite virste de la liceu care fie au cintat in cor, fie la percutie, a prof de teatru, de canto, a celor doi corepetitori care au acompaniat pe toata durata operetei, Carmen Stetner si Dor Niculescu, a dirijoarei de cor, a prof. coordonatoare de la teatru Lacramioara Szanko.

Premiera operetei a avut loc la sala Studio a teatrului Ioan Slavici din Arad, in 11iunie 2008, ,sala care s-a dovedit cu totul si cu totul neincapatoare. Colegi, parinti, apartinatori, prieteni, profesori, au stat cum au putut, in picioare, pe banci improvizate, pe hol ,dar nimeni nu s-a miscat din loc pina la incheierea spectacolului. A fost intradevar un succes binemeritat, al tuturora, si mai ales al copiilor care s-au bucurat si la dineul care i-a urmat spectacolului si care a fost oferit de directoarea scolii.

Spectacolul a fost filmat si inregistrat si de diferite posturi de televiziune locala din Arad si transmis de mai multe ori .Este un moment, pe care sigur toti si-l aduc cu drag aminte, un moment in care toti au fost una, fara barierele : eu sunt musician, tu artist plastic....care uneori mai exista si la noi. Si intr-o vacanta, probabil la vara , cind fostii elevi, actualii studenti vor fi cu totii acasa si-au propus sa reia spectacolul, eventual sa organizeze o serie de turnee pe la celelalte licee de profil din tara.

Realizarea acastui proiect a constituit pe tot parcursul lui o bucurie si o placere sincera pentru cei implicati , rezultatul fiind peste masura asteptarilor iar pe linga sucesul obtinut, pe linga nota maxima pe care au obtinut-o cei din clasele a XIIa la atestat au ramas cu amintirea unei frumoase colaborari, a muncii in comun si a unor preietenii bine inchegate.

JOHANNES BRAHMS
SCHERZO DIN SONATA PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ F.A.E. IPOSTAZE STILISTICE ŞI INTERPRETATIVE

Lector univ.drd. **Raluca Dobre**
Universitatea de Arte *„George Enescu"* Iaşi

În muzică, apariţia *Romantismului* va determina îmbogăţirea mijloacelor de expresie sonoră, rezultată din modificarea treptată a configuraţiei muzicale, pentru care curentul clasic va rămâne un etalon, bine înrădăcinat prin temeinicia şi valabilitatea concepţiilor stilistice şi estetice.

Sonatele brahmsiene *pentru pian şi vioară* stau sub semnul readaptării tradiţiilor, al restilizării conform viziunilor proprii, al reînnoirii coloritului limbajului muzical, precum şi al unităţii muzicale şi arhitecturale. Brahms reuşeşte să asigure pe de o parte masivitatea construcţiilor clasice, iar pe de altă parte să sintetizeze expresivitatea şi sensibilitatea romantică.

Sonata pentru pian şi vioară F.A.E. a fost rodul unei ambianţe creatoare nemaipomenite, fiind compusă prin participarea colectivă a compozitorilor Robert Schumann, Johannes Brahms şi Albert Dietrich. Ea a fost dedicată marelui violonist şi prietenului lor comun, Joseph Joachim, care fusese invitat la Düsseldorf pentru a concerta în cadrul renumitului festival muzical al regiunii Rihnului de Jos, la sfârşitul lunii octombrie a anului 1853.

Sonata debutează cu o linie melodică, care se desfăşoară pe structura notelor *fa-la-mi*[26], corespunzătoare iniţialelor din *motto*-ul ce reprezenta ideea călăuzitoare a violonistului Joseph Joachim: „Frei, aber Einsam" (*Liber, dar singuratic*)[27]. Prima parte, *Allegro*, a fost compusă în tonalitatea *la minor*, de către Albert Dietrich. Părţile a III-a, *Intermezzo*, şi a IV-a, *Finale* (în *Fa major*, respectiv *La major*) au fost compuse de către Robert Schumann, iar partea a II-a, *Scherzo*, în tonalitatea *do minor*, de către Johannes Brahms.

În abordarea unei partituri muzicale, trebuie să urmărim cu atenţie anumite etape, care să ne conducă spre realizarea idealului interpretativ; acest lucru poate fi realizat prin obţinerea unei execuţii tehnice impecabile, transpusă mai apoi şi în dependenţă totală faţă de actul interpretativ, estetic, în sine.

Scherzo-ul (*Allegro*) din *Sonata F.A.E.* este structurat în formă tripartit – compusă cu *Trio*, după următoarea schemă: A (A A1 Av) B (B B1 B) A (A A1 A) + Codă.

Strofa A (m.1 – 98) este alcătuită din trei perioade, desfăşurate în măsura de 6/8. **Prima perioadă, A**, debutează cu o celulă ritmică pregnantă, repetitivă (**notată cu x**), prezentată de către vioară pe parcursul a două măsuri (m.1 – 2). *Celula x* are rolul de a pregăti atât apariţia ideii tematice principale (la pian), cât şi de a anticipa neliniştea caracteristică materialului tematic:

---

26 În limba germană, F este echivalentul lui *fa*, A al lui *la* şi E al lui *mi*

27 Ioana Ştefănescu – Johannes Brahms, Bucureşti, Editura muzicală, 1982 (p.49)

Exemplul nr.1 (m.1 – 9):

Ideea tematică principală se desfăşoară pe parcursul a şapte măsuri (m.3 – 9) şi este structurată pe baza a două celule ritmico-melodice importante (**o nouă celulă notată cu y** şi **celula anterioară, x**), prelucrate în partitura pianului prin repetiţie şi secvenţare. În acest timp, vioara susţine materialul tematic printr-o formulă arpegială (**notată cu z**), cu rol de acompaniament, care se repetă obsesiv pe parcursul a 5 măsuri (m.3 – 7). Tonalitatea de bază a ideii tematice principale este *do minor*. Spre final, fraza cadenţează pe tonalitatea *Sol major* (tonalitatea dominantei).

Sub aspectul tehnicii violonistice, în debutul *Scherzo*-ului, apar dificultăţi care se referă la alternarea trăsăturilor de arcuş *spiccato*, *detaché* şi *legato*, în special pe fragmente dinamice concentrate, realizate printr-o bună tehnică a mâinii drepte; degrevările şi tensionările dinamice trebuie urmărească cursivitatea materialului tematic şi naturaleţea frazării.

Din punct de vedere melodic, discursul muzical se bazează pe repetiţia *ostinato* a unor secvenţe ritmico-melodice, regăsite în planul ambelor partituri instrumentale. Această repetiţie obsedantă a formulelor ritmico-melodice are ca scop acumularea tensională atât din punct de vedere dinamic, cât şi emoţional; dramatismul interior al materialului tematic, este susţinut şi de evoluţia intensităţii dinamice (*forte, crescendo*).

În partitura viorii, materialul tematic este condus către registrul acut al instrumentului; acest fapt, determină utilizarea unor poziţii dificile şi incomode din punct de vedere tehnic, dar şi o incertitudine sub aspectul preciziei intonaţionale.

O altă dificultate de ordin interpretativ se referă la stabilirea unui *tempo* adecvat. Ritmul, considerat unul dintre cei mai importanţi parametri ai discursului muzical, trebuie să fie atent organizat din punct de vedere al periodicităţii accentelor ritmice în succesiunile metrice pentru a realiza atât unitatea pulsaţiei ritmice, cât şi cursivitatea ideilor muzicale desprinse din textul muzical. Din punct de vedere dinamic, materialul tematic trebuie urmărit sub aspectul supleţei tehnice în partitura ambelor instrumente. Gradele de intensitate sunt stabilite de către interpreţi în funcţie de conţinutul emoţional şi de sensul caracterial al piesei abordate.

Fraza a II-a, a', este structurată asemănător cu prima frază; materialul tematic este secvențat în partitura viorii cu o terță mică mai sus, în tonalitatea *Mi bemol major*. În măsurile 10 – 11, *celula x* se regăsește în partiturile ambelor instrumente protagoniste. În următoarele 7 măsuri ale *frazei a'* (m.12 – 18), planul sonor al viorii și cel al mâinii drepte din partitura pianului prezintă ideea tematică principală (bazată pe repetiția celulei y), suprapusă la interval de terță mică. Mâna stângă din partitura pianului susține discursul muzical prin formula arpegială (*celula z*) expusă anterior de către vioară. Fraza a II-a cadențează imediat, înainte ca fraza a III-a să pornească din tonalitatea *la bemol minor*.

Fraza a III-a, a'', prelucrează secvențial la vioară și la pian (în planul mâinii drepte), celula caracteristică ideii principale (*celula y*). În planul mâinii stângi, este prelucrată secvențial, formula de acompaniament. Ultimele trei măsuri ale frazei a III-a (m.26 – 28) concluzionează materialul tematic al *celulei x*, în tonalitatea *mi bemol minor*.

Din punct de vedere interpretativ, atât violonistul, cât și pianistul, trebuie să urmărească atent evoluția ritmică, melodică, dinamică și agogică a materialului tematic, care este construit din repetiții și secvențări multiple ale celulelor tematice principale. Din acest motiv, cei doi interpreți trebuie să conlucreze pentru a simți și a înțelege complexitatea și structura frazelor muzicale, astfel încât toate elementele discursului muzical să fie aplicate just.

A doua perioadă a strofei A, A1, debutează în tonalitatea *Mi bemol major* și este structurată tripodic. Noua culoare intonațională a perioadei secundare implică în acest fel și o nouă ipostază caracterială.

Prima frază, a1, este structurată pe elemente tematico-motivice înrudite cu prima perioadă. **Fraza a II-a, a1v**, secvențează de fapt, materialul prezentat în prima frază, la o terță superioară, în tonalitatea *Do major*, cadențând spre final, pe tonalitatea *mi minor*. Ultima frază, este prelucrată din punct de vedere cromatic, secvențial, mult amplificată la nivelul melodic, ritmic și al conținutului tematic. Melodia neliniștită din partitura viorii este susținută de către pian, mai întâi printr-un acompaniament tremolat la interval de octavă perfectă (10 măsuri) urmărind un mers cromatic ascendent, apoi prin figurații arpegiale cromatizate.

Expresivitatea dinamică poate fi realizată prin adaptarea sonoră a posibilităților instrumentului prin: utilizarea variată a porțiunilor de arcuș și a unor poziții care să valorifice textul muzical din punct de vedere sonor, printr-un *vibrato* diversificat, completat de diversitatea raporturilor dintre punctul de emisie și viteză, distanță, apăsare.

Ultima perioadă a strofei A, Av, este și ea structurată din trei fraze. Materialul tematic este construit asemănător ca în prima perioadă, iar cursul tonalităților este *do minor – La bemol major – do minor*.

Tema principală trebuie să fie fluidă, să se desfășoare cursiv, să fie foarte bine ritmizată pentru a reda caracterul susținut al expresiei și al tensiunii interioare. Pentru atingerea unui ideal interpretativ, cei doi instrumentiști trebuie să fie atenți în alegerea unui *tempo* just, care să sprijine și să întărească concepția interpretativă și viziunea de ansamblu a compozitorului însuși. Flexibilitatea dinamică și agogică participă de asemenea la conturarea expresivității tematice. Contrastele dinamice și agogice nepregătite au rolul de a spori intensitatea emoțională.

Strofa a II-a (notată cu B), corespunzătoare *Trio*-ului, debutează în tonalitatea *Sol major* (tonalitatea majoră a dominantei) și este structurată în măsura de 2/4; spre deosebire de prima strofă, ea se remarcă din punct de vedere caracterial. Această secțiune este formată la rândul ei din trei perioade:

Prima perioadă a strofei mediane dezvăluie o muzică lirică, expresivă, plină de nostalgie (contrastantă din punct de vedere al scriiturii), susținută într-un tempo mai așezat. Vioara, renumită pentru cantabilitatea sa aproape vocală, prezintă o melodie senină,

completată de către pian printr-un acompaniament discret, format din triolete contrapunctate, care creează o atmosferă uşor legănată:

Exemplul nr.2 (m.99 – 103):



Noul material tematic trebuie urmărit de interpretul violonist sub aspectul armoniei şi purităţii sunetului, fără a omite justeţea intonaţiei, controlul presiunii şi schimbarea conştientă a arcuşului pe coarde, supleţea schimburilor de poziţie şi adaptarea *vibrato*-ului în funcţie de cerinţele textului muzical.

Un alt aspect al tehnicii violonistice care potenţează profund expresivitatea materialului sonor este *vibrato*-ul. El trebuie să fie adaptat din punct de vedere dinamic şi depinde de mai mulţi factori obiectivi, precum: forţa de apăsare a coardelor, forma şi gradul de elasticitate ale pernițelor degetelor mîinii stângi, gradul de supleţe al falangelor.

O nuanţă redusă ca intensitate solicită un tuşeu mai fin al articulării degetelor şi un *vibrato* mai redus ca frecvenţă şi amplitudine şi poate avea diverse caractere de la catifelat, estompat până la compact.

În a doua perioadă, melodia prezentată de către vioară se nelinişteşte uşor, prin prezenţa unor elemente tematico-motivice caracteristice strofei iniţiale: **celula y**, transfigurată din punct de vedere ritmic (prin augmentare), melodic (îmbogăţită cu note melodice) şi armonic (prin utilizarea unor noi elemente cromatice); ea este prezentată în dialog, mai întâi de către vioară şi apoi, de către pian şi **celula x**, de către mâna stângă, în registru grav:

Exemplul nr. 3:



Ultima perioadă este structurată ca şi prima perioadă a strofei mediane, însă rolul solistic este preluat de această dată de către pian; în acest timp, vioara susţine armonia şi completează imaginile sonoră şi expresivă ale ansamblului.

Strofa mediană se diferenţiază de prima strofă prin caracterul ei liric, cantabil. Sonoritatea trebuie să fie generoasă, susţinută prin dozarea controlată a presiunii arcuşului pe coardă. Frazele de largă respiraţie trebuie să urmărească atent cursivitatea frazării. *Vibrato*-ul

trebuie să fie adecvat expresiei muzicale, să se desfăşoare neîntrerupt pe fiecare notă pentru plasticizarea variată a paletei emoţionale.

Revenirea strofei A (m.136 – 233) este pregătită atât din punct de vedere dinamic (*diminuendo*), cât şi agogic (*ritardando*). Strofa A se desfăşoară aproape identic ca în prima expunere. Concluzia strofei este realizată printr-o **Codă**, pregătită din punct de vedere dinamic (*ff*) şi structurată pe elemente tematice caracteristice strofei mediane. Ea este alcătuită din 22 măsuri (m.234 – 255), iar materialul tematic caracteristic acestei secţiuni este susţinut prin indicaţiile dinamice şi de caracter ale autorului: *sempre ff e grandioso*. *Scherzo*-ul se încheie triumfal în tonalitatea *Do major*.

Din punct de vedere tehnic, partitura viorii nu pune foarte multe probleme, însă textul muzical trebuie urmărit cu fidelitate în ceea ce priveşte respectarea indicaţiilor dinamice şi agogice. Vioara şi pianul trebuie să participe la realizarea idealului interpretativ din perspectiva fluidităţii textului muzical şi a unităţii ansamblului cameral.

Melodia pendulează între cantabilitatea sobră de tip neoclasic şi ipostazele romantice accentuate. Caracterul marcat al discursului muzical, subliniat prin variatele inflexiuni dinamice, conturează o dimensiune puternic dramatizată.

Finalul *Scherzo*-ului aduce o împăcare a tuturor conflictelor anterioare. Partitura viorii este îmbogăţită cu acorduri de patru sunete, care creează o sonoritate generală masivă, amplificată. În interpretarea acestei mişcări, cei doi interpreţi trebuie să pătrundă în întregime sensul discursului muzical, care este structurat pe alternări permanente între stările de nelinişte şi cele de calm interior, redate prin variate mijloace de limbaj muzical. Tumultul şi neliniştea sufletească specifice acestei lucrări dezvăluie o ipostază romantică a compozitorului, care apelând la structuri arhitectonice clasice, a mers mai departe în potenţarea muzicalităţii şi expresivităţii, prin adaptarea acestor mijloace la propria concepţie, viziune interpretativă.

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Wilhelm, Georg – *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1965

BRUMARU, Ada – *Romantismul în muzică, volumul I*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962 (pag.245-266)

CORREDOR, Josep, Maria – *De vorbă cu Pablo Casals. Amintirile şi părerile unui muzician*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1957 (traducere de Romeo Drăghici), p. 357

DI BENEDETTO, Renato – *Romanticismo e la scuole nazionali nell`ottocento* în „Storia della musica", Ediţia a II-a, Torino, Edizioni di Torino, 1991

ДРУСКИН, M., S. – *Иоганнес Брамс*, Москва, Музгиз, 1959 (Druskin, M.S. – *Johannes Brahms* [traducere de Bissy Roman], Ediţia I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1961)

HERMAN, Vasile – *Formele muzicale ale clasicilor vienezi*, Cluj, Conservatorul de Muzică „G.Dima", 1973

POGGI, Amadeo şi VALLORA, Edgar – *Brahms: Signori, il catalogo è questo!*, Torino, Einaudi, 1997

ŞTEFĂNESCU, Ioana – *Johannes Brahms*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982

GRANDE VALSE BRILLANTE – FRÉDÉRICH CHOPIN ANALIZA STRUCTURALĂ

Profesor drd. **Ioana-Mina Enoiu-Pânzariu**
Colegiul Național de Artă *„Octav Băncilă”* Iași

Valsul reprezintă un gen muzical ce are la bază un dans tipic în măsură de ¾ ce își are obârșia în dansul popular *ländler* ce a cunoscut o răspândire mai mare mai ales în primele decenii ale secolului al XIX-lea în Europa occidentală. Acesta făcea parte din seria dansurilor aparținând Clasicismului, alături de contradans, ecosseză și dans german. Beethoven compune *7 Ländler-uri* fără număr de opus, în formă monotematică și de influență populară.

Prezent în creația primilor compozitori romantici ca Schubert, Weber, Berlioz, Chopin și Liszt, *valsul* devine un gen independent al creației artistice, pătrunzând în literatura muzicală din ce în ce mai adânc. Reprezentative sunt *Valsurile sentimentale* și *Valsurile nobile* de Fr. Schubert, *Vals trist* de J. Sibelius, *Valsurile nobile și sentimentale* pentru pian și orchestră de M. Ravel cât și poemul coregrafic pentru orchestră *La Valse* tot de M. Ravel.

H. Berlioz în *Simfonia fantastică* acordă valsului o întreagă parte din simfonia sa. Și în muzica rusă se pot întâlni multe exemple de poetizare a valsului, atât în muzica instrumentală cât și în muzica vocală. P. I. Ceaikovski ne-a lăsat în tempo de vals multe lucrări care sunt adevărate opere.
În creația lui Chopin, poetizarea valsului străbate toate lucrările de acest gen, „cu marea sa bogăție de simțire, Chopin a reușit să poetizeze și valsul, însoțind întotdeauna mișcarea lui circulară și plutitoare de o anumită emoție, care precumpănește asupra inițialei caracteristice a genului”[28].

Valsurile lui Fr. Chopin pot fi împărțite în două mari grupe. Primele, în cea mai mare parte purtând chiar denumirea dată de compozitor, sunt așa zisele *Valses brillantes* - valsuri briliante, strălucitoare; celelalte ar putea purta denumirea de *Valses nobles*, valsuri liniștite, sentimentale, opuse parcă voit, contrastant celor pe care însuși Chopin le-a numit *briliante.* Valsurile chopiniene sunt realizate pentru a fi interpretate în saloanele aristocrate. Ele au foarte puțin în comun cu valsurile lui Schubert sau a celor vieneze prin Lanner și Strauss. Putem găsi similitudini în *Valsurile nobile și sentimentale ale* lui Ravel, compuse în amintirea capodoperelor chopiniene.

Valsul op. 18, în Mib Major, *Grande Valse Brillante,* poate fi considerat succesorul *Invitației la vals* de Weber, fiind una din lucrările cele mai cunoscute ale lui Chopin, plină de strălucire și virtuozitate. O caracteristică în planul formal care ne atrage atenția de la bun început în ceea ce privește alcătuirea acestei lucrări, și a valsurilor în general, o reprezintă dubla prezentare a ideilor muzicale ce are ca efect organizarea prin prisma perioadelor duble. Este ca și cum o idee sonoră prinde un contur mai profund dacă este intonată de două ori.

Lucrarea se distinge prin dimensiunile sale ample comparativ cu celelalte opusuri dedicate acestui gen, la care se adaugă caracterul său strălucitor datorat facturii componistice și tonalității majore. Remarcăm aici o organizare în cinci strofe, ABCDA, logică pe care o regăsim și în cadrul fiecărei strofe în parte ce se organizează în general pe baza a două idei prezentate tot sub formă de dublă perioadă. Astfel, strofa A prezintă o succesiune AAA1AA1, în care remarcăm după cum se observă dubla expunere a primei perioade duble. Aceasta are la bază o împărțire pătrată cu un contur melodic ascendent, treptat pe funcția dominantei în cazul

[28] A., Brumaru, *Romantismul în muzică*, Editura muzicală, București, 1962, p. 165.

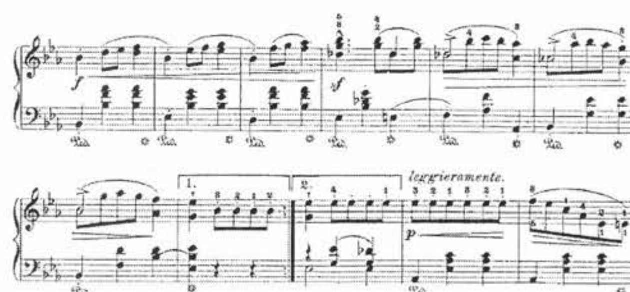
primei fraze şi revenire descendentă treptată la treapta I a tonalităţii Mib Major în care este scrisă lucrarea.

Exemplul 1



Reluarea perioadei aduce ca noutate varierea mersului descendent prin îmbogăţirea cu o valoare de optime. Dubla expunere a acestei perioade duble are acel efect de realizare a formei pentapartite de care pomeneam anterior. Perioada A1 se remarcă în primul rând prin desenul melodic ce presupune o mare volubilitate a registrelor la mâna dreaptă, realizabilă prin note repetate şi arpegii ascendente şi descendente.

Exemplul 2



Ea este alcătuită tot dintr-o dublă prezentare ce are la bază simetria pătrată. De asemenea, o altă diferenţă comparativ cu perioada A o reprezintă plasarea tonală în sfera subdominantei Lab. Reluarea celor două perioade în continuare se produce fără modificări consistente, finalul perioadei A1 în tonalitatea Lab Major pregătind apariţia strofei B în tonalitatea Reb Major.

Această secţiune este alcătuită din succesiunea a patru perioade duble BBB1B, un ABA în care A-ul este intonat repetat în prima sa prezentare. Din punct de vedere melodic remarcăm aici insistenţa pe valorile expresive ale terţelor paralele urmate de aceleaşi note repetate precum în cazul perioadei A1, reduse de astă dată la un număr de trei valori.

Exemplul 3



Ultima frază a celei de a doua perioade diferă melodic comparativ cu fraza a doua a primei perioade datorită caracterului său concluziv. Perioada B1 este asemănătoare cu perioada A1atât prin conturul său melodic alcătuit din note repetate şi arpegii cât şi prin formulele ritmice în care distingem aceeaşi prezenţă a trioletului precum în cazul perioadei A1.

Exemplul 4



Revenirea perioadei B încheie această strofă în tonalitatea Reb Major, realizând o trecere firească înspre următoarea secţiune (măs. 101), ce se distinge printr-o şi mai mare cantabilitate a primei idei organizate sub aceeaşi formă a unei perioade duble. Cu toate că ne păstrăm în aceeaşi tonalitate Reb Major, indicaţia *con anima,* ca şi organizarea celor două idei într-o succesiune pentapartită ne indică în mod cert intrarea în sfera unei noi strofe muzicale. De astă dată întâlnim cea mai mare dimensiune formală, datorită repetiţiilor rezultând o succesiune de tipul CCC1CC1C(AABABA). În cadrul primei perioade sunt valorificate aceleaşi valenţe expresive ale prezentării melodice prin prisma terţelor paralele ori a sextelor la care se adaugă şi planul tonal-armonic ce include acorduri de septimă mică ori prezenţa unor sensibile (re becar în cadrul acordului treptei IV, ce conferă o structură mărită) în cadrul succesiunii I-IV-V-I.

Exemplul 5



Perioada mediană a acestei strofe se remarcă din nou prin acelaşi caracter punctat-jucăuş, conturând în ansamblul succesiunii strofelor alternanţa ideilor sonore cantabil-melancolice cu cele zglobii-luminoase. Sub forma unei perioade duble întâlnim aici un fir melodic alcătuit în întregime din valori de pătrimi punctate precedate de apogiatură constituită din sunetul anterior. Procedeul se dovedeşte foarte ingenios prin prisma sugestiei onomatopeice astfel create.

Exemplul 6



Revenirea perioadei C încheie această strofă realizând totodată trecerea către strofa D, cu o alcătuire mai inedită. Ea este restrânsă doar la o singură perioadă dublă ce se remarcă prin desenul său melodic conturat prin broderii şi mers cromatic pe valori de optimi, cu o mai bogată ornamentare în reluarea sa din ultimele 8 măsuri. Sub aspect tonal realizăm de asemenea o continuitate a mersului din cvintă în cvintă descendentă a planului tonal, strofa încadrându-se tonalităţii Solb Major.

Exemplul 7



Aceeaşi insistenţă pe note repetate, în alternanţa două optimi-pătrime, precum în cele patru măsuri introductive ale lucrării realizează tranziţia către reapariţia strofei A (măs. 173) ce este restrânsă de astă dată la succesiunea tripartită ABA, care stă în esenţă la baza fiecărei strofe.

Coda (măs. 221) realizează o sinteză a elementelor motivice ale perioadelor A1 şi C1, pregătind reapariţia culminantă a temei sonore iniţiale în măsura 241, care, alături de elemente ale perioadei A1 şi pasaje pe valori de optimi, încheie culminant sonorităţile strălucitoare ale acestui vals.

În ceea ce priveşte realizarea acestei lucrări din punct de vedere interpretativ, considerăm esenţial cultivarea sunetului, a tuşeului pianistic pentru a putea reda expresivitatea frazei muzicale.

Valsurile lui Fr. Chopin prezintă aceeaşi muzică de factură intimă, specifică compozitorului, pur pianistică, cu sonorităţi de o deosebită cantabilitate. Linia melodică apare subliniată prin dublarea în terţe şi sextet. Ornamentele sunt subordinate melodiei, realizând un tablou de nobilă inspiraţie.

În redarea acestor *bijuterii muzicale*, pianistul porneşte de la respectarea cu fidelitate a textului muzical, ilustrat de valori ritmice, accente, frazare, sonoritate şi *tempo*. Aceste detalii nu înfrânează creativitatea interpretului, din contră, ele vin în sprijinul descoperirii şi elaborării rafinamentului din creaţia chopiniană. În fond, textul muzical, după cum apreciază şi M. Long, reprezintă numai un punct de plecare, iar rolul artistului este să-i dea viaţă, pentru că interpretarea este un act al lui, viu, sincer şi inspirat, devenind o adevărată operă de artă.

Pentru realizarea tuşeului în valsurile chopiniene, şi nu numai, pianistul are misiunea de a elabora sunetul prin perfecţionarea auzului ce vizează creearea imaginii artistice prin sensuri şi conţinuturi, a sunetului în timp prin concretizarea şi materializarea imaginii cât şi

prin tehnica de ansamblu, respenctiv stăpânirea aparatului motor-muscular şi a mecanismului pianului. Pe plan motoric, un sunet bun, calitativ, se realizează printr-o deplină supleţe, o greutate *relaxată* de la umăr şi spate până la vârful degetelor, în care este astfel concentrată întreaga precizie de atac.

În redarea caracterului dansant al valsurilor chopiniene, pianistul urmăreşte elaborarea sonorotăţii prin *atingerea din zbor*, abia perceptibilă a sunetelor lente sau rapide, cât se poate de uşoare în *jeu perlé*.

Dinamica din aceste lucrări oscilează, cu o artă infinită, în jurul unui *mf - mezzo forte* fundamental. Căldura şi profunzimea frazei muzicale este redată tocmai de această nuanţă, printr-un atac lejer dar precis în acelaşi timp.

Respectarea pedalizării se impune atât pentru a nu aglomera armoniile (se recomandă ridicarea pedalei drepte pe timpul al treilea) cât şi utilizarea acesteia acolo unde compozitorul o notează pentru realizarea atmosferei intime, feerice prin *legato*-ul obţinut.

Pe parcursul interpretării putem întâlni variante în ceea ce priveşte realizarea *rubato*-ului. Acesta trebuie foarte bine dozat, creat într-un mod lucid, sever cu mult autocontrol pentru a nu deveni diletant.

Pe lângă realizarea expresivă a melodiei, trebuie să ne preocupăm şi de acompaniament, de fondul armonic care joacă un rol imporntant în creearea imaginii muzicale. Indiferent că întâlnim başi acordici, neacordici sau în mers figurativ, pianistul trebuie să integreze pilonii armonici în atmosfera melodiei, realizând un tot unitar prin intensitatea clară dar nu agresivă a registrului grav.

Fiind unul din genurile miniaturale reprezentative din creaţia lui Fr. Chopin, valsurile au făurit lumi sonore ce se disting prin sensibilitatea mesajului transmis. Astfel ele se constituie în adevărate bijuterii muzicale multe din ele fiind consacrate ca adevărate capodopere de referinţă în ansamblul general al compoziţiilor dedicate pianului.

BIBLIOGRAFIE

BĂLAN, Theodor – *Chopin*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1960

CHELARU, Carmen – *Cui i-e frică de istoria muzicii ?*, volumul II, Editura Artes, Iaşi, 2007.

PASCU, George, BOŢOCAN, Melania – *Carte de istoria muzicii*, volumul I, Editura Vasiliana`98, Iaşi, 2003

ŞTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, volumul III, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1998

*** LAROUSSE – *Dicţionar de Mari Muzicieni,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006.

BEETHOVEN - SONATA PENTRU PIAN OP. 31 NR. 2

Profesor drd. **Andrei Enoiu-Pânzariu**
Profesor drd. **Marin Pânzariu**
Colegiul Național de Artă „*Octav Băncilă*" Iași

Din aprilie până în octombrie 1802, Beethoven a locuit în micul oraş Heiligennstadt, la nord de Viena. În timpul şederii lui acolo, compozitorul a primit o cerere din partea editurii Hans Georg Nägeli (1773 – 1836), din Zurich, de a scrie trei sonate ce aveau să fie incluse într-o serie intitulată *Répertoire des Clavicinistes*. Beethoven a negociat o sumă de o sută de ducați pentru aceste sonate şi s-a apucat imediat de lucru. Aproape de finalul lucrărilor, fratele lui Beethoven, Carl (1774 – 1815), a încercat să-l convingă pe acesta să trimită sonatele la o editură din Leipzig, probabil pentru mai mulți bani. Compozitorul nu a fost de acord, şi prin intermediul bunului său prieten Ferdinand Ries (1784 – 1838) a trimis sonatele editorului suedez Nägeli.

În primăvara anului 1803, compozitorul a primit primele două sonate în forma lor publicată. Când a revăzut lucrările, Beethoven a descoperit în jur de 80 de erori. Compozitorul şi-a rugat fratele să emită o declarație într-un ziar muzical, *Allegemeine musikalische*, prin care anunța publicul că noile sonate conțin numeroase erori. Mai mult decât atât, şi-a rugat prietenul Ries să pregătească o listă cu erorile descoperite, pentru a le trimite la editorul *Nikolaus Simrock* (1751 – 1832) din Bonn, pentru re-editare. În anul 1803, la publicația lui Simrock au apărut cele trei sonate, cu subtitlul *Edition tres correcte*. Simrock a publicat primele două sonate împreună, în anul 1803, cea de-a treia sonată a publicat-o în anul 1804, iar în final, toate cele trei sonate au fost publicate în anul 1805. Editorul vienez *Giovanni Cappi* (1765 – 1815) a publicat cele trei sonate în anul 1805, însă a greşit opusul, publicându-le ca opus 29.

Despre aceste trei sonate, op.31, nu se ştie până în momentul de față daca au fost dedicate cuiva anume. Potrivit muzicologului francez *Jacques Gabriel Prod'homme* (1871 – 1956), publicația Cappi a fost dedicată Contesei *Anna Margarete von Browne*, soția Contelui *Johann Georg von Browne* (1767 – 1827). Soții von Browne au fost mecena lui Beethoven la începutul anilor 1790. Se crede că Contesa a fost o excelentă pianistă, Beethoven dedicându-i sonatele op. 10.

Caietul de lucru al compozitorului sugerează ca sonata op.31 nr.2 a fost compusă înaintea sonatei op.31 nr.1. Mai mult decât atât, se pare că sonata op.31 nr.1 a fost la început schițată pentru un cvartet de coarde.

Denumirea sonatei op.31 nr.2 – *Furtuna (Tempest)*, a fost dată de studentul şi asistentul compozitorului, *Anton Felix Schindler* (1795 – 1864). Acesta comenta interpretarea lui *Carl Czerny* a sonatelor op.31 nr.2 şi op. 57, insistând ca compozitorul "să-i dea cheia acestor sonate". Potrivit cărții lui Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, compozitorul i-a răspuns, "Just read Shakespeare's Tempest[29]".

Sonata op.31 nr.2 este una dintre cele mai cunoscute sonate ale lui Beethoven. Popularitatea sa este deservită de începutul dramatic pe care îl oferă, de partea a II-a profundă şi nu în ultimul rând de mişcarea perpetuă a părții a III-a. Prima şi ultima parte au forma tradițională de Sonată, iar partea a II-a are formă de Sonată fără dezvoltare.

[29] Trad. aprox. "Citeşte doar *Furtuna* de Shakespeare".

Partea I

Partea I a sonatei op.31 nr.2 are formă de sonată.

Tema I are la bază două figuri, ce se vor regăsi pe parcursul întregii părţi I. Prima figură, *figura a*, este enunţată în tempo *Largo* şi este în tonalitatea La Major, pe acordul acestei tonalităţi la bas, regăsim *arpegiando*, în nuanţa *pp*, exemplul 1.

Exemplul 1:



Acest început trebuie să dea impresia unei deschideri, un moment de visare, ascultătorul savurează fiecare treaptă a arpegiului. *Arpegiando*-ul nu trebuie executat prea rar, nota din sopran este cea către care se îndreaptă întreaga idee muzicală. Pianiştii Vladimir Ashkenazy şi Richard Goode execută acest *Arpegiando* convingător, către nota din sopran.

A doua figură, *figura b*, în tonalitatea re minor, tempo *Allegro*, urmează imediat după *figura a*, fără nici o pauză, ascultătorul trebuie să fie surprins de această schimbare de tempo şi caracter. Aici întâlnim motivul suspinului, două câte două optimi legato, execuţia acestora este mai bine diferenţiată dacă se gândeşte *staccato* a doua optime, exemplul 2.

Exemplul 2:



Începutul *figurii b* începe pe timpul patru, un mic accent melodic de confirmare a primului timp din măsura următoare este indicat. Finalul *figurii b* este în *Adagio*, şi cadenţează în tonalitatea La Major. Important este caracterul dramatic, ce creşte către rezolvarea din măsura a şasea în *Adagio*. Aici întâlnim un grupet, ce se poate executa în două feluri, exemplul 3.

Exemplul 3:



Fără pauză este abordat din nou *figura a*, de această dată în tonalitatea Do Major, în acelaşi tempo *Largo*. Interpretul Emil Gilels face o cezură, o pauză între *Adagio* şi *Largo*. *Figura b* ce urmează în tempo *Allegro* este mai amplu decât primul, cu o creştere până la nuanţa de *f*, măsurile 8/9-20, ce cadenţează în măsura 21 în tonalitatea de bază, re minor. Acest mers de două câte două optimi *staccato* este dificil de interpretat, de la fiecare grup în parte trebuie să se facă diferenţe între treptele pe care acest motiv le abordează. *Sf* de pe timpul patru din măsura 16 până la măsura 18 trebuie să fie realizate gradat, *sf*–urile cresc şi acumulează tensiune împreună cu întregul mers melodic, ce pregăteşte cadenţa pe tonalitatea

de bază. Ultimele două măsuri din Tema I, măsurile 19-20, sunt diferite ca frazare față de restul pasajului, toate cele 16 optimi fiind *legato*, cu un mers cromatic ascendent. Acest schimb al frazării trebuie evidențiat întrucât pregătește apariția punții. Ediția Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, propune la măsura 13 o preluare între mâini, exemplul 4.

Exemplul 4[30]:



Tema I, măs.1-20, este la nivel de două perioade simetrice.

Puntea, măs.21-40, este la nivel de două perioade și începe în tonalitatea de bază, re minor, cu *figura a* în bas, tempo *Allegro*, acompaniat de un mers în triolete pe treptele acordului re-fa-la. De această dată, *figura a* nu mai are același caracter melodios, el este incisiv, hotărât, cu un suflu nou. Nuanța este *f*, însă imediat după enunțul *figurii a* la măsura 21, în următoarea măsură apare un nou motiv, o broderie în pătrimi, *figura c*, în jurul notei la, treapta a V-a, în nuanța *piano*, exemplul 5.

Exemplul 5:



Acest motiv în *piano*, cântat cu mâna dreaptă, este acompaniat de mersul în triolete, preluat acum de mâna stângă. Trioletele creează o stare de neliniște, pe care noua linie melodică trebuie să se expună. În mod normal, acompaniamentul în acest moment ar trebui să se subordoneze ca nuanță, să fie sub nuanța de *piano*. Aici însă, aceste triolete trebuie să mențină starea de neliniște, fiind mai sonore, noua melodie poate fi gândită ca o insinuare, ca o rugă în surdină. Prima frază din punte are patru măsuri, măs.21-24, al doilea este identic ca și caracter, însă în tonalitatea do diez minor, răsturnarea întâi, cu același răspuns tânguitor și melancolic, măs.25-28.

De la măsura 29 până la măsura 40, motivul de patru măsuri se comprimă la două măsuri, fiind acum format doar din (a) și un răspuns pe timpul trei în *sf*. Se trece prin diferite tonalități, măsura 29 – re minor în răsturnarea întâi, măsura 31 – Mi Major în răsturnarea întâi, măsura 33 – Fa Major în răsturnarea întâi, măsura 35 – sol diez, si becar, re, septimă micșorată, măsura 37 – re diez, fa diez, la, do. Aceste secvențe trebuie să fie treptat crescute ca nuanță, la măsura 38 fiind indicată nuanța de *ff*. În anumite ediții, mersul de triolete este atribuit doar mâinii drepte, însă de la începutul punții, avem o notă în bas ce trebuie ținută, care are legătura de durată pe parcursul a trei măsuri. De asemenea, de la măsura 31/32, avem o notă repetată, si becar – si becar, care nu se mai poate executa cu aceeași mână. În anumite ediții însă, editorul a înlocuit nota repetată, pentru a-și susține punctul de vedere, exemplul 6.

[30] Ediția Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, p. 96

Exemplul 6[31]:



Ediția G. Henle indică alternanța mâinilor pe lanțul de triolete încă de la măsura 22, acest schimb fiind benefic atât pentru ușurința execuției, cât și pentru realizarea caracterului, exemplul 7.

Exemplul 7[32]:



Grupul tematic secundar, măs.41-74, începe cu o surpriză din punct de vedere al nuanței. T2[1], măs.41-54, este la nivel de perioadă asimetrică și începe subito *piano*, la măsura 41. Aici se revine la mersului optimilor, tranziția de la triolete la duolete este bruscă, imediată, fără pauză. *Tempo*-ul trebuie să fie menținut. Motivul generator este *figura b* din prima temă, în formule de câte trei grupe, plus șase grupe. Același caracter de suspin, de tânguire se desprinde din acest pasaj. Acompaniamentul de optimi este evidențiat de pianistul Glenn Gould, prin executarea unui *crescendo* în interiorul măsurii, exemplul 8.

Exemplul 8[33]:



Grupele de optimi sunt întrerupte de pauze de pătrimi, *figura b* începând întotdeauna pe timpul al patrulea, cu anacruză. Primele trei grupe sunt pe treapta a V-a, re, dominanta tonalității la minor, tonalitate ce este abordată la măsura 45, însă nu definitiv. Urmează alte

[31] Ediția Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, p. 97
[32] Ediția G. Henle, editată de B.A. Wallner, München, anul 1975, p. 29
[33] Ediția Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, p. 98

trei grupe în tonalitatea la minor, ce pregătesc un mers descendent pe treapta a şaptea cu septimă, sol diez, si becar, re, fa, la măsura 55 fiind stabilită noua tonalitate, la minor, cu un motiv ascendent, în care se foloseşte treapta a II-a alterată descendent, si bemol. Acest motiv este de fapt figura din punte, *figura c*, inversată, exemplul 9.

Exemplul 9:



T2², măs.55-74, este la nivel de patru perioade.

Pe această treaptă a doua, si bemol, este indicat un *sf*, cât şi un *legato* de durată, ce formează o sincopă. Pentru a fi cât mai bine realizată această sincopă, acordul anterior va fi executat scurt, cu o mică pauză înainte de atacarea sincopei în *sf*. Aceeaşi formulă este transpusă cu o octavă mai sus, măs.57-58. Pe acelaşi mers cromatic, se pregăteşte o cadenţă, măs.59-62, în tonalitatea la minor, nuanţa *piano*. Această a doua temă din grupul secundar, T2², continuă la măsura 63, cu apariţia motivului c inversat la bas, ce cadenţează pe tonalitatea la minor de trei ori, măsurile 65 – 66 – 67. La măsura 68 este indicată nuanţa de *ff*, urmată de un subito *piano*, ce debutează cu un lanţ de optimi la mâna stângă, secondat de terţe pe timpii patru şi întâi la mâna dreaptă. O cezură între nuanţa *ff* şi *p* evidenţiază mai bine schimbarea dinamică, exemplul 10.

Exemplul 10[34]:



Mersul mâinii stângi în optimi este în *crescendo*, împreună cu mersul mâinii drepte, măs.69-74. La măsura 75 apare din nou un subito *p*, după un moment de acumulare a tensiunii. Acest moment este cadenţial, cu imitaţii pe durate de optimi, ce trec de la o mână la alta, secondate de un mers în doimi, măs.75-87, ce cadenţează în tonalitatea la minor. Optimile din acest pasaj trebuie executate foarte clar, foarte articulate şi deloc grăbite, imitaţia desfăşurându-se în registre diferite, la distanţă de două octave, ceea ce impune abordarea lor în timbre diferite. Se poate de asemenea specula şi sincoparea doimilor, contra timparea lor faţă de bas. Pianiştii Claudio Arrau, Vladimir Ashkenazy şi Emil Gilels evidenţiază în interpretarea lor mersul doimilor, exemplul 11.

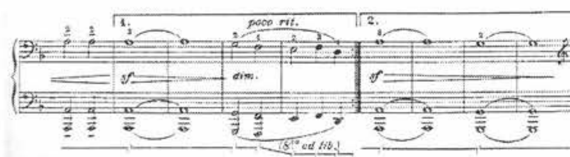
[34] Ediţia Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, p. 99

Exemplul 11[35]:



La măsura 89 se încheie Expoziția, prin apariția primei volte. În cadrul sonatei clasice, repetarea Expoziției este des întâlnită. Wilhelm Kemff, în interpretarea sa, dublează cu octave ultimele trei note din prima voltă, exemplul 12.

Exemplul 12[36]:



Dezvoltarea începe la măsura 93, în tempo *Largo*, cu un arpegiu în Re Major, în răsturnarea întâi, precedată de *figura a*. Este urmat de încă două *figuri a*, precedate de arpegii. Primul este format dintr-o septimă micșorată, iar cel de-al doilea este în tonalitatea Fa diez Major în răsturnarea a doua. În măsura 98, nota do diez are durata de notă întreagă, cât și coroană. Interpretul trebuie să fie în măsură să atace această notă cu destulă intensitatea ca ea să persiste auditiv pe întreaga durată.

Prima subsecțiune, D¹, măs.93-98, este la nivel de frază asimetrică.

Între pasajul în tempo *Largo* și următorul în tempo *Allegro* nu există nici un fel de pauză, contrastul dinamic fiind surprinzător dar hotărât *pp – ff*. Se produce în acest moment o schimbare radicală de caracter, de la liniștea și meditația din *Largo*, din Fa diez Major, la hotărârea și dramatismul aceleiași figuri în nuanță *ff*, tempo *Allegro*, în tonalitatea fa diez minor.

A doua subsecțiune, D², măs.99-120, este la nivel de două perioade.

Această izbucnire sonoră are loc la măsura 99, când la bas apare *figura a* în *ff*, acompaniat de triolete la mâna dreaptă. Ca scriitură, începutul acestui pasaj este identic cu începutul punții din Expoziție, aceeași linie melodică apare în *piano*, ce se brodează în jurul treptei a V-a, do diez.

Prima perioadă, măs.99-106, este simetrică. A doua perioadă, măs.107-120, este asimetrică. În această perioadă se fac o serie de secvențări ascendente pe *figura a*, de această dată formate din două măsuri, ce abordează diferite tonalități. Aceste secvențe trebuie gradate corespunzător, ele fiind în strânsă legătură una cu alta, fără nici o pauză sau moment de respiro. De această dată, pasajul de triolete îi revine în totalitate mâinii drepte, pasaj ce se întinde pe 20 de măsuri. La măsura 117 se ajunge pe acordul tonalității de bază, re minor, însă în următoarele două măsuri, măsurile 119 – 120 se modulează descendent către dominantă. Interpreții Alfred Brendel, Vladimir Ashkenazy, Claudio Arrau, Daniel Baremboim, Anna

[35] Ediția Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, p. 99

[36] Ediția Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, p. 99

Fischer, Emil Gilels, Paul Badura-Skoda, Richard Goode şi Wilhelm Kemff evidenţiază între bas şi sopran notele si becar – sol diez, si bemol – re, exemplul 13.

Exemplul 13[37]:



Ultima subsecţiune, D^3, măs.121-142, este la nivel de două perioade, în care se pregăteşte cadenţa, insistându-se pe dominantă. Acest pasaj evită orice fel de aluzie tematică. Trecerea de la triolete la duolete se face brusc, fără nici o pregătire, tempo-ul fiind acelaşi. De la măsura 133, un lanţ de acorduri cu basul pe la, dominanta, începe să coboare treptat, în durate de note întregi, cu indicaţia *diminuendo*, pe treptele I – V – I – II bemol – I. Apare la măsura 136 treapta a doua coborâtă, ce se rezolvă pe un acord format din notele do diez, mi , la, măsura 137. Acest acord este arpegiat în Ediţia Casa Ricord, arpegiando ce nu se regăseşte în nici o altă ediţie, exemplul 14.

Exemplul 14[38]:



Pianiştii Claudio Arrau, Glenn Gould, Wilhelm Kemff şi Paul Badura-Skoda execută şaisprezecimile pe timp, împreună cu octava din bas.

Pasajul următor format din patru măsuri, măs.139-142, pregăteşte apariţia Reexpoziţiei. Acest pasaj este alcătuit din durate de pătrimi, către finalul acestora, se poate face *rallentando*, pentru a pregăti reapariţia *figurii a* în *Largo*, măsura 143.

Reexpoziţia începe la măsura 143, prin enunţarea *figurii a* în La Major. Următoarele măsuri, măsurile 144 – 148, sunt tot în tempo *Largo*. Aici apare *recitativul*, în prima ipostază. Un element discutat este folosirea pedalei pe durata acestor măsuri. Interpreţii Arthur Schnabel, Claudio Arrau, Glenn Gould, Richard Goode, Wilhelm Kemff şi Paul Badura-Skoda ţin pedala dreaptă pe tot parcursul recitativului. Vladimir Ashkenazy şi Emil Gilels ţin de asemenea pedala pe tot *recitativul*, însă pe ultima notă, ce constituie rezolvarea, aceştia ridică pedala. Pianista Anna Fischer ridică pedala imediat după execuţia *figurii a*. În sprijinul tuturor interpretărilor, vin ediţii ce indică diferite pedalizări în cadrul acestui pasaj. Ediţiile ce care pedala apare indicată pe întregul recitativ: Ediţia G. Henle, editată de B.A. Wallner, München, anul 1975, Ediţia Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, Ediţia C.F. Peters, editată de Claudio Arrau, Leipzig, anul 1973, Ediţia Curci, editată de Arthur Schnabel, Milano, anul 1949, retipărită în anul 1977 şi Ediţia Alfred Masterwork, editată de Steward Gordon, exemplul 15.

---

[37] Ediţia G. Schirmer, editată de Hans von Bülow şi Sigmund Lebert, U.S.A, anul 1894, retipărită în anul 1967, p.

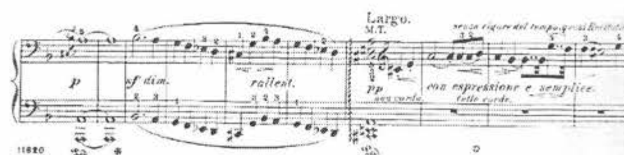
[38] Ediţia Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, p. 102

Exemplul 15[39]:



Edițiile în care pedala e indicată parțial sunt Ediția G. Schirmer, editată de Hans von Bülow și Sigmund Lebert, U.S.A, anul 1894, retipărită în anul 1967 și Ediția L. Holle, editată de Franz Liszt, Wolfenbüttel, anul 1847, retipărită în anul 1995. Editorii d'Albert și Köhler sugerează și ei o pedalizare parțială, exemplul 16.

Exemplul 16[40]:



O frazare fericită pentru acest *recitativ* întâlnim în Ediția Curci, editată de Arthur Schnabel, Milano, anul 1949, retipărită în anul 1977, exemplul 17.

Exemplul 17[41]:



O a treia soluție, una de compromis între cele două variante, este aceea de a ține acordul de la mâna stângă din bas, pe întregul pasaj. Corzile grave ar vibra în continuare, producând efectul scontat.

Caracterul acestui *recitativ* este dificil de redat, inducând o stare de visare, de melancolie. *Recitativul* este un pasaj vocal, în care interpretul poate să-și demonstreze calitățile expresive. În mod ciudat, toată creația lui Beethoven este guvernată de o gândire

[39] Ediția Alfred Masterwork, editată de Steward Gordon, anul n/a, p. 60
[40] Ediția G. Schirmer, editată de Hans von Bülow și Sigmund Lebert, U.S.A, anul 1894, retipărită în anul 1967, p. 324
[41] Ediția Curci, editată de Arthur Schnabel, Milano, anul 1949, retipărită în anul 1977, p. 418

orchestrală, nu vocală. Poate prin această pedalizare excesivă, pe şase măsuri, Beethoven încearcă prin rezonanţa naturală a sunetelor, să se apropie de vocea umană.

După acest prim recitativ, reapare în tempo *Allegro*, *figura b*, identic cu cel de la început, măsurile 148/149 – 152. Aceasta se încheie tot în *Adagio*, cu cadenţa pe La Major.

A doua apariţie a *recitativului*, începe la măsura 153, tot cu *figura a*, în tonalitatea Do Major. Aici, nota din sopran, do, are durata de notă întreagă cu coroană, în tempo *Largo*. Do-ul trebuie să dureze destul cât să poată fi contopit, fără a produce o disonanţă, în nota următoare, re bemol. Pianiştii Vladimir Ashkenazy, Emil Gilels şi Glenn Gould atacă în interpretarea lor nota re bemol cu un suflu nou, exemplul 18.

Exemplul 18[42]:



La măsura 155, interpretul Daniel Baremboim cântă notele do – do, în timp ce ceilalţi interpreţi cântă notele re bemol – do. Acest *recitativ* are tot şase măsuri, măs.153-158, şi se termină pe nota la bemol.

Puntea, măs.159-170, este la nivel de perioadă asimetrică şi nu conţine nici un fel de material tematic, fiind bazată de această dată pe arpegii şi acorduri. Începutul punţii, măsura 159, se face prin enarmonizarea notei finale din recitativ, la bemol, cu nota sol diez, ce este folosit în componenţa acordului do diez, mi diez, sol diez.

Arpegiul ce urmează, desfăşurat pe două măsuri, este format din triolete şi un sextolet în prima măsură, timpul al patrulea. Ritmul şi tempoul trebuie să fie exact, sextoletul să fie bine încadrat în tempo-ul iniţial – *Allegro*. În acest pasaj, se pot face preluări ale acestor arpegii, de la mâna dreaptă la mâna stângă, arpegiul desfăşurându-se pe trei octave.

Urmează o secvenţare la distanţă de un semiton, ascendent, sol diez – la, iar la finalul punţii apare o septimă, sol diez, si becar, re, fa, ce se va rezolva în cadrul primei teme din grupul tematic secundar. Toate cele trei secvenţe ascendente trebuie gradate, mersul acesta cromatic, sol diez, la, si bemol, tensionând întregul pasaj.

Grupul tematic secundar din Reexpoziţie respectă mersul melodic al primului grup tematic secundar, dar de această dată în tonalitatea de bază, re minor, măs.171-218. Cadenţa de la măsura 75 este reluată la măsura 205, prin transpunere.

Coda, măs.217-228, este la nivel de perioadă asimetrică, începe cu repetarea în *crescendo* a tonicii, în durate de doimi, urmate de un subito *pp*, moment în care la mâna stângă se desfăşoară un arpegiu pe treapta întâi, ce este redus ca intensitate către finalul părţii. Acest pasaj este format din două formule arpegiate, a doua formulă fiind realizată prin comprimarea primei formule, metodă cunoscută şi sub denumirea de *breaking down*, măsurile 219 – 244.

Ultimele acorduri sunt enunţate într-o nuanţă stinsă, sopranul atacă terţa acordului, urmat în *decrescendo* de apariţia stinsă a tonicii la sopran, încheind furtuna, acest clocot ce a dăinuit pe parcursul întregii părţi.

[42] Ediţia G. Schirmer, editată de Hans von Bülow şi Sigmund Lebert, U.S.A, anul 1894, retipărită în anul 1967, p. 325

Partea a II-a

Partea a II-a are forma de Sonată fără dezvoltare şi este scrisă în tonalitatea Si bemol Major. Începutul acestei părţi este asemănător cu începutul primei părţi, acelaşi *arpeginado* deschide larg, în tempo-ul *Adagio*, amăgind ascultătorul. Pulsaţia tempo-ului începe de la atacarea ultimei note din sopran, exemplul 19.

Exemplul 19[43]:



Tema I, măs.1-16, este la nivel de două perioade simetrice. Prima perioadă, măs.1-8, este simetrică şi cadenţează în tonalitatea dominantei. Schimbarea registrelor trebuie evidenţiată, momentele cadenţiale aflându-se în registrul grav. Melodia, ce foloseşte *figura a*, apare în registru acut, exemplul 20.

Exemplul 20:



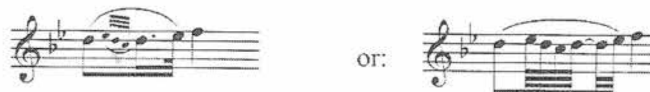
Dialogul dintre cele două registre poate fi privit ca un dialog între *tutti* şi *solo*. Întrebarea pe care o adresează melodia primeşte răspuns în rezolvările basului. În măsura a 5-a, găsim un grup cadenţial, format din 32-imi, ce trebuie bine încadrat în măsură. Editorul Arthur Schnabel şi Eugen d'Albert ne recomandă următoarea execuţie, exemplul 21.

Exemplul 21[44]:



A doua perioadă simetrică, măs.9-16, foloseşte *figura a*, ce completează interior fiecare măsură din fraza secundă, fiind ornamentată când aceasta se află la sopran. Acest ornament, un grupet mai exact, naşte controverse din punct de vedere al execuţiei lui. Editorii Claudio Arrau, Alfredo Casella, Max Pauer Martienssen, Heinrich Schenker, Arthur Schnabel şi Donald Francis Tovey indică două modalităţi de realizare, exemplul 22.

Exemplul 22:



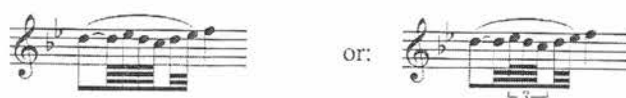
Editorii Eugen d'Albert şi Hans von Bülow recomandă realizarea grupetului astfel, exemplul 23.

---

[43] Ediţia G. Schirmer, editată de Hans von Bülow şi Sigmund Lebert, U.S.A, anul 1894, retipărită în anul 1967, p. 327

[44] Ediţia Curci, editată de Arthur Schnabel, Milano, anul 1949, retipărită în anul 1977, p. 422

Exemplul 23:



Primele ediții, edițiile Nägeli și Simrock, plasează grupetul după nota cu punct, exemplul 24.

Exemplul 24[45]:



Pianiștii Arthur Schnabel, Vladimir Ashkenazy, Claudio Arrau, Daniel Baremboim, Emil Gilels, Richard Goode, Paul Badura-Skoda și Wilhelm Kemff execută grupetul ca în exemplul 18. Arthur Schnabel, în ediția îngrijită de el, spune că grupetul executat ca în exemplul 19 „falsifică formula ritmică"[46]. Personal sunt de acord cu păstrarea ritmului punctat.

Puntea, măs.17-30, este la nivel de perioadă asimetrică și are în bas triolete amenințătoare, o figură de tobe, *figura b*, ce apare pe fiecare optime, exemplul 25.

Exemplul 25:



O nouă melodie formată din acorduri placate, ce cadențează din două în două măsuri, ajunge la măsura 23 să cadențeze pe dominanta dominantei. Grupetul ce apare la măsura 20 pune din nou probleme de execuție. Acest grupet se poate executa în 5 feluri diferite, exemplul 26.

Exemplul 26[47]:



Ultimele două fraze, măs.23-30, pregătesc dominanta noii tonalități, Fa Major. În Ediția Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, editorul ne propune o execuție ce nu mai este găsită în nici o altă ediție, pentru a ușura execuția pasajului, exemplul 27.

[45] Ediția L. Holle, editată de Franz Liszt, Wolfenbüttel, anul 1847, retipărită în anul 1995, p. 313
[46] Ediția Curci, editată de Arthur Schnabel, Milano, anul 1949, retipărită în anul 1977, p. 422, b)
[47] Ediția Alfred Masterwork, editată de Steward Gordon, anul n/a, p. 65

Exemplul 27[48]:



La măsura 27 se cadențează în tonalitatea Do Major, în nuanța subito *p*. Această rezolvare urmează după un moment de tensionare, cu indicația *crescendo*. Pianiștii Arthur Schnabel, Claudio Arrau, Annie Fischer, Wilhelm Kemff, Emil Gilels, Paul Badura-Skoda, Richard Goode și Daniel Baremboim evidențiază acest moment printr-o mică cezură.

Tema a II-a, măs.31-42, este la nivel de perioadă asimetrică, în tonalitatea Fa Major. Melodia din prima frază se repetă în a doua frază, ce cadențează în măsura a 8-a în tonalitatea Fa Major. Linia melodică se află la sopran, fiind acompaniată de acorduri placate în durate de optimi. Indicația dinamică fiind *p dolce*. Mersul armonic este: I – IV – I – IV – I – V – I. În ultima frază, măs.39-42, reapare la bas *figura b* ce continuă pe parcursul a cinci măsuri, în timp ce mâna dreaptă începe să acumuleze tensiune pe dominanta tonalității de bază, ce culminează cu o gamă descendentă ce se rezolvă în Reexpoziție.

Reexpoziția durează de la măsura 43 până la măsura 58. Prima perioadă este repetată, completată de *figura a*. Perioada a doua este variată cu durate de 32-imi, ce se desfășoară pe ambitusul a cinci octave. Pentru a crea atmosfera specifică acestui pasaj, se poate utiliza *una corda*, exemplul 28.

Exemplul 28[49]:



Adlof von Henselt (1814 – 1889) a rearanjat mersul mâinilor, pentru a ușura execuția acestui pasaj. Karl Klindworth (1830 – 1916) și Alfredo Casella au reprodus în edițiile îngrijite de ei această execuție, exemplul 29.

Exemplul 29[50]:



Grupetul ce apare acum însoțit de 32-imi, este executat diferit de pianistul Vladimir Ashkenazy. Dacă în prima fază, grupetul era executat ca în exemplul 18, acum acesta este executat ca în exemplul 19.

Puntea începe la măsura 59, și durează până la măsura 72. Primele șase măsuri folosesc subdominanta, ce cadențează la măsura 65 pe dominantă. **Tema a II-a**, măs.73-80, este expusă în tonalitatea de bază, Si bemol Major, fiind eliptică de ultima frază.

Coda, măs.81-103, este la nivel de două perioade asimetrice și începe cu *figura b* pe tonică. Se procedează la fel ca în cazul pasajului de legătură de la măsurile 38 – 42,

---

[48] Ediția Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, p. 107

[49] Ediția G. Schirmer, editată de Hans von Bülow și Sigmund Lebert, U.S.A, anul 1894, retipărită în anul 1967, p. 329

[50] Ediția Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, p. 108

ajungându-se pe nona lui si bemol în primele patru măsuri, ceea ce duce către subdominantă, urmată de cadențarea pe tonică. *Figura a* apare la măsura 89, unde se înfiripează un dialog între bas și sopran. De la măsura 91 până la măsura 97 se repetă fraza de la măsurile 9 – 16, un dialog între bas și tenor. O nouă temă în durate de optimi apare la măsura 98, pe pedala tonicii, ce duce la repetiția ei interioare, secondată de contrapunct la sopran. Se pregătește închiderea melodioasă a întregii părți, ce se termină pe ultima optime din măsura 103.

Partea a III-a

Ultima parte a Sonatei op.31 nr.2 este în tonalitatea re minor și are formă de sonată.

Tema I, măs.1-30, este la nivel de trei perioade și se bazează pe o *figură melodia a,* ce se desfășoară pe parcursul a 16 măsuri, cu repetiția ultimelor opt măsuri, încheind cu o codetă ce va repeta ultimele patru măsuri, exemplul 30.

Exemplul 30:



Prima perioadă simetrică, măs.1-8, este scrisă în tonalități complementare. Prima frază începe pe tonică și cadențează pe dominantă, T T T D, iar ultima frază începe pe dominantă și cadențează pe tonică, D D D T. Cele trei *figuri a* în tonalitatea de bază au caracterul unor întrebări, iar ultima *figură a* în tonalitatea dominantei are caracterul unui răspuns. Scriitura acestui pasaj poate da impresia unui ritm ternar, două triolete într-o măsură. Trebuie evitată această execuție, ritmul fiind de trei optimi într-o măsură, adică două plus două plus două șaisprezecimi, exemplul 31.

Exemplul 31[51]:



Acompaniamentul de la mâna stângă completează armonic melodia cu arpegii desfășurate. Prima notă este scrisă detașat față de grupul celorlalte trei note. Pianiștii Arthur Schnabel, Vladimir Ashkenazy, Wilhelm Kemff, Emil Gilels, Paul Badura-Skoda și Richard Goode evidențiază nota din bas a mâinii stângă, ce cântă fundamentala acordurilor, exemplul 32.

Exemplul 32[52]:



Perioada a doua, măs.9-16, este simetrică. Armonic se folosește la măsura a 10-a treapta a doua coborâtă, mi bemol. Arpegiul de la mâna stângă se ține acum pe parcursul întregii măsuri, îmbogățind astfel armonia. Această perioadă urmează următorul profil armonic: IV – II bemol – V – I – V – V7 – I. Trebuie evidențiate schimbările armonice, momentele cadențiale, cât și schimbarea melodiei, ce nu mai respectă *figura a.* Finalul Temei

[51] Ediția Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, p. 113, a)
[52] Idem, p. 113

I se face printr-o codetă, ce aduce o nouă figură ce se desfășoară pe o gamă cromatică descendentă, măsura 24. Se repetă ultimele două măsuri ale frazei a doua din temă, cu gama cromatică pornind de pe nota re, urmată din nou de repetiția celor două măsuri, ce cadențează în tonalitatea re minor la bas, măsura 30/31, moment în care va începe puntea. Forma **Temei I** este de tip barform, a-b-b-codetă.

Puntea, măs.31-42, este la nivel de perioadă asimetric și începe cu *figura a* la bas, în nuanța *f*. Prima frază cadențează în tonalitatea Do Major, dominanta dominantei. Arpegiul ce apare la măsura 35 pe durate de optimi *staccato*, în tonalitatea Do Major, este evidențiat de interpreții Vladimir Ashkenazy, Daniel Baremboim, Paul Badura-Skoda, Richard Goode și Wilhelm Kemff. Ultima frază, repetă la bas *figura a*, în tonalitatea Do Major, pregătind apariția dominantei tonalității la minor.

Grupul tematic secundar, măs.43-94, este în tonalitatea la minor. $T2^1$, măs.43-66, este la nivel de trei perioade. Prima frază aduce o melodie în durate de optimi cu mordent superior pe prima optime ce se repetă de șase ori, apare în tonalitatea dominantei noii tonalități. Frazarea se modifică, iar din cauza ei se schimbă și ritmul. Un mic accent trebuie dat pe mordent (*pralltriller*) din grupul celor două optimi *legato*, exemplul 33.

Exemplul 33[53]:



Această frazare și schimbare ritmică prin apariția accentului, creează o atmosferă tensionată și agitată. După repetarea acestor grupe de șase ori, se cadențează în tonalitatea la minor. Prima frază se repetă variat, prin modificarea optimilor în șaisprezecimi ce se desfășoară pe octave frânte. Frazarea trebuie păstrată în interpretare, exemplul 34.

Exemplul 34[54]:



În ultima frază a ultimei perioade, măs.62-66, basul participă la susținerea melodiei, printr-un mers ascendent.

$T2^2$, măs.67-94, este la nivel de trei perioade simetrice, în tonalitatea la minor Prima perioadă, măs.67-78, începe în subito *p*. Această nuanță este pregătită și evidențiată în interpretarea pianiștilor Arthur Schnabel, Wilhelm Kemff, Claudio Arrau, Emil Gilels, Vladimir Ashkenazy, Paul Badura-Skoda, Daniel Baremboim și Richard Goode, exemplul 35.

Exemplul 35[55]:

[53] Ediția G. Schirmer, editată de Hans von Bülow și Sigmund Lebert, U.S.A, anul 1894, retipărită în anul 1967, p. 332
[54] idem
[55] Ediția Curci, editată de Arthur Schnabel, Milano, anul 1949, retipărită în anul 1977, p. 431



Acompaniamentul însoţeşte această nouă melodie, desfăşurându-se pe acordurile tonalităţilor. Basul evidenţiază schimbările armonice prin emiterea tonicii fiecărei tonalităţi, T T T T D D. Această frază se repetă variat de la măsura 75 până la măsura 78.

Ultimele două perioade aduc în prim plan o nouă tema cadenţială ce se este la nivel de frază. Această temă este variată, cadenţând pe tonalitatea la minor. Tenorul se implică în susţinerea melodiei, la măsurile 81 – 82 şi 85 – 86, exemplul 36.

Exemplul 36[56]:



Pianiştii care evidenţiază tenorul în aceste pasaje sunt Wilhelm Kemff, Emil Gilels, Claudio Arrau, Vladimir Ashkenazy, Annie Fischer, Paul Badura-Skoda şi Daniel Baremboim.

Fără o pregătire, apare la măsura 91 o dominantă cu nonă în tonalitatea de bază, re minor, ce conduce în următoarele patru măsuri către repetiţia Expoziţiei, sau către începutul Dezvoltării. Această armonie de la măsura 91, în nuanţa *p*, poate fi evidenţiată prin apariţia unei cezuri, exemplul 37.

Exemplul 37[57]:



Dezvoltarea, măs.95-216, este formată din mai multe subsecţiuni şi debutează cu o surpriză. Dacă Expoziţia se termină pe armonia dominantei, Dezvoltarea nu începe în tonalitatea de bază, aşa cum s-ar fi aşteptat, ci prin apariţia unei septime micşorate a treptei a IV-a, sol.

Prima subsecţiune, D^1, măs.95-110, este la nivel de două perioade simetrice. Această armonie durează patru măsuri, cadenţând la măsura 99 în tonalitatea sol minor, în nuanţa *f*, prin apariţia arpegiului acestei tonalităţi la bas. La măsura 102 se reia, în nuanţa *p*, o septimă micşorată a treptei a V-a, ce cadenţează la măsura 107 în tonalitatea la minor.

A doua subsecţiune, D^2, măs.111-150, este la nivel de cinci perioade simetrice. *Figura a* din **Tema I**-a apare la bas, la măsura 110, fiind completată armonic de mâna dreaptă. Apariţia acestei figuri trebuie evidenţiată de către interpret, exemplul 38.

Exemplul 38[58]:

56 Ediţia C.F. Peters, editată de Claudio Arrau, Leipzig, anul 1973, p.41
57 Ediţia C.F. Peters, editată de Claudio Arrau, Leipzig, anul 1973, p. 41
58 Idem, p. 42

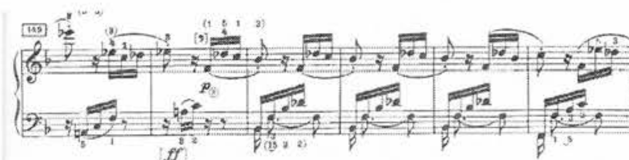


Prima frază folosește o septimă micșorată în tonalitatea re minor, fiind urmate la măsura 115 de *figura a* la bas, pe acordul tonalității de bază. Mâna stângă merge ascendent, pe parcursul unei octave. În perioada a doua, măs.119-126, *figura a* este inversată și o regăsim la sopran, mersul ei fiind descendent pe o septimă micșorată în tonalitatea do minor. Completarea armonică se află la mâna stângă. În ultima frază, mâna dreaptă folosește *figura a* inversată, pe acordul tonicii, în tonalitatea do minor.

În perioada a treia, măs.127-134, se modulează de la do minor, la re bemol minor, ajungându-se până la sol bemol. *Figura a* se află la bas în prima frază, măs.127-130, în tonalitatea do minor, și în următoarea frază, măs.131-134, în tonalitatea re bemol minor. În a patra și a cincia perioadă, măs.135-150, *figura a* apare inversată la sopran. Mersul armonic al acestui pasaj de 16 măsuri este: Mi bemol Major, măsurile 135 – 138, si bemol minor, măsurile 139 – 142, sol bemol minor, măsurile 143 – 144, Mi bemol Major, măsurile 145 – 146, La bemol Major, măsurile 147 – 148, Fa Major, măsurile 149-150. Aceste secvențe armonice sunt în *crescendo* până ce ajung la un punct culminant în nuanța *ff* la măsura 148.

A treia subsecțiune, D^3, măs.151-172, este la nivel de două perioade. În tonalitatea si bemol minor, reapare **Tema I**, în nuanța *subito p*. Această trecere bruscă de la nuanța *ff* la nuanța *p* poate fi evidențiată printr-o cezură, exemplul 39.

Exemplul 39[59]:



După enunțarea primei perioade din **Tema I**, măs.151-158, se începe o secvențare ascendentă a armoniilor, toate pornind de pe nota si bemol de la bas. Această perioadă, măs.159-172, este asimetrică.Ultimele două măsuri ale perioadei, ce sunt secvențate, încep la măsura 161 să meargă ascendent, din nouă în două măsuri. La măsura 168 se cadențează în tonalitatea La Major, cu apariția *figurii a* la sopran. Mersul armonic de la măsura 169 până la măsura 173 este V7 – I – V7 – I – V7, respectiv La Major – re minor.

Ultima subsecțiune, D^4, măs.173-215, este la nivel de cinci perioade simetrice. În nuanța subito *p*, la măsura 173, se începe pregătirea dominantei, în reluări de câte patru măsuri. Mersul armonic este V7 – V7 – V7 – I. Se repetă în următoarele patru măsuri, iar la măsura 189 reapare dominanta tonalității de bază, la. Mersul basului, pe sensibilă ce se rezolvă la tonică trebuie subliniat, printr-o frazare elocventă, exemplul 40.

Exemplul 40[60]:

[59] Ediția C.F. Peters, editată de Claudio Arrau, Leipzig, anul 1973, p. 43

[60] Ediția G. Schirmer, editată de Hans von Bülow și Sigmund Lebert, U.S.A, anul 1894, retipărită în anul 1967, p. 336



Se cadențează când în tonalitatea de bază, când în tonalitatea subdominantei, această pendulare între tonalități fiind între măsurile 185 – 194. De la măsura 195, se cadențează, din două în două măsuri, în tonalitatea de bază, re minor.

Ultimele două perioade, măs.199-214, ce merg descendent în durate de șaisprezecimi pe acordul dominantei cu nonă, pe figurația ce apare între măsurile 87 – 90, pregătesc reapariția Reexpoziției.

Reexpoziția începe la măsura 215, cu prima frază identică din Expoziție.

A treia perioadă, măs.231-242, modulează prin apariția treptei a doua alterate coborâtor, mi bemol, ce devine subdominanta lui si bemol. Aceasta duce la apariția cadenței în măsura 242, în tonalitatea si bemol minor.

Puntea începe la măsura 243, în tonalitatea si bemol minor, folosind *figura a* la bas. Se respectă profilul armonic și melodic din puntea ce apare în Expoziție, însă de această dată este lărgită, fiind la nivel de trei perioade. Se trece prin tonalitățile: si bemol minor – fa minor, fa minor – do minor, do minor – sol minor. La măsura 270 apare cadența ce va readuce tonalitatea de bază, re minor.

Grupul tematic secundar începe la măsura 217, în tonalitatea de bază. Se respectă profilul Grupului tematic secundar din Expoziție. La măsura 307, pianista Annie Fischer adaugă la sopran nota re. Nu există nici o ediție care să stipuleze această schimbare, cât și nici o alta interpretare.

Coda, măs.319-399, este formată din mai multe subsecțiuni.

Prima subsecțiune, C1, măs.319-350, este la nivel de trei perioade și începe cu nona de dominantă a tonalității sol minor, măs.319-322. La măsura 323 se regăsește mersul melodic de la începutul Dezvoltării, însă răspunsul ce apare la măsura 327 nu mai este în nuanța *f*, ci în nuanța *p*. Melodia apare aici la mâna stângă, și urmărește mersul melodic al ultimei note din grupul celor trei, exemplul 41.

Exemplul 41[61]:



Următoarele două perioade, măs.331-350, încep pe armonia nonei de dominantă a treptei a V-a din tonalitatea de bază. Răspunsul durează acum 16 măsuri, pe dominanta tonalității de bază, la. În acest pasaj avem indicația *decrescendo*, ce pregătește apariția nuanței *pp* la măsura 349.

A doua subsecțiune, C2, măs.351-399, este la nivel de cinci perioade. O ultima răbufnire, în nuanța *ff*, a Temei I, apare la măsura 351. Această schimbare bruscă nu trebuie pregătită, ascultătorul trebuie surprins prin dezlănțuirea dinamică, exemplul 42.

Exemplul 42[62]:

[61] Ediția G. Schirmer, editată de Hans von Bülow și Sigmund Lebert, U.S.A, anul 1894, retipărită în anul 1967, p. 340

[62] Ediția C.F. Peters, editată de Claudio Arrau, Leipzig, anul 1973, p. 48



Această reapariție a **Temei I**, ne duce cu gândul la forma Rondo-Sonată. Codeta, ce a fost eliminată în Reexpoziție, este de această dată dezvoltată, prin apariția unei a treia secvențe, în nuanța *ff*. Saltul ce apare la măsura 381, la a treia secvențare, poate fi mai ușor realizat astfel, exemplul 43.

Exemplul 43[63]:



Ultima apariție a codetei, este variată ritmic. Această variație ritmică este mai bine evidențiată prin executarea unor mici accente pe prima notă din triolet. Aceasta cadențează, în subito *p*, la măsura 385, în tonalitatea de bază. Pentru a evidenția efectul, trebuie păstrată nuanța de *ff* până la ultima notă. O cezură între *ff* și *p* vine în ajutorul interpretului, exemplul 44.

Exemplul 44[64]:



Pianiștii ce păstrează nuanța *ff* până la final sunt Wilhelm Kemff, Claudio Arrau, Paul Badura-Skoda, Daniel Baremboim și Richard Goode.

În finalul acestei părți reapare **Tema I**, însă de această dată se redă numai mersul legănat între tonică și dominantă, ca o amintire. Aceste pendulări se repetă de patru ori, între măsurile 385 – 392, cu a doua și a patra repetiție alterate la o octavă superioară. Aceste schimbări de registru trebuie evidențiate printr-un sunet mai gingaș, mai cald. Ultimele 7 măsuri se desfășoară pe acordul tonicii, în durate de șaisprezecimi, încheind această parte. Toată partea a III-a este scrisă în durate de șaisprezecimi, un *perpetuum mobile* ce nu se oprește decât la finalul părții. Această parte se cântă de obicei foarte repede, din cauza anecdotei spuse de Carl Czerny. Compozitorul Carl Czerny, care a fost unul dintre elevii lui Beethoven, spune că a fost de față când Beethoven s-a apucat să compună această parte. Se pare că pe lângă fereastra compozitorului Ludwig van Beethoven tocmai trecuse un cal în galop, și imediat compozitorul a început să compună această parte.

---

[63] Ediția Casa Ricordi, editată de Alfredo Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000, p. 124

[64] Ediția C.F. Peters, editată de Claudio Arrau, Leipzig, anul 1973, p. 49

BIBLIOGRAFIE

FISCHER, Eduard - *Sonatele pentru pian de Beethoven,* Insel. Verlag. Berlin, 1958), traducere de M. Cernovodeanu şi R. Bolintineanu, Editura muzicală, Bucureşti, 1966.
ILIUŢ, Vasile - *O carte a stiluriloe muzicale, Volumul I,* Editura Academiei de Muzică, Bucureşti, 1996.
PASCU, George - BOŢOCAN, Melania - *Carte de istorie a muzicii,* Editura Vasiliana 98 – Iaşi 2003.

PARTITURI

Ediţia CASA RICORDI, editată de A. Casella, Milano, anul 1919, retipărită în anul 2000 - partitură
Ediţia C.F. PETERS, editată de Claudio Arrau, Leipzig, anul 1973 - partitură
Ediţia CURCI, editată de Arthur Schnabel, Milano, anul 1949, retipărită în anul 1977 - partitură
Ediţia G. SCHIRMER, editată de Hans von Bülow şi Sigmund Lebert, U.S.A, anul 1894, retipărită în anul 1967 - partitură
Ediţia L. HOLLE, editată de Franz Liszt, Wolfenbüttel, anul 1847, retipărită în anul 1995 - partitură
Ediţia G. HENLE, editată de B.A. Wallner, München, anul 1975 - partitură
Ediţia ALFRED MASTERWORKS, editată de Steward Gordon, anul 2004 - partitură

DISCOGRAFIE

Interpretări integrale ale celor 32 de sonate

- Artur Schnabel (Aprilie 17, 1882 – August 15, 1951)
- Wilhelm Backhaus („Bachaus" în unele înregistrări, Martie 26, 1884–Iulie 5, 1969)
- Wilhelm Kempff (Noiembrie 25, 1895 – Mai 23, 1991)
- Claudio Arrau Leon (Februarie 6, 1903 – Iunie 9, 1991)
- Annie Fischer (Iulie 5, 1914 – Aprilie 10, 1995)
- Emil Grigoryevich Gilels (Octombrie 19, 1916 – Octombrie 14, 1985)
- Paul Badura-Skoda (Octombrie 6, 1927 –)
- Glenn Herbert Gould (numele de naştere Glenn Herbert Gold, Septembrie 25, 1932-Octombrie 4, 1982)
- Daniel Baremboim (1942 –)
- Richard Goode (1943 –)
- Alfred Brendel (Ianuarie 5, 1951 –)
- Andras Schiff (Decembrie 21, 1953)

VALENȚE SUPERIOARE ALE INTERDISCIPLINARITĂȚII

Profesor dr. **Lucia Crinela Gorgăneanu**
Liceul de Muzica „*George Enescu*" Bucureşti

Noua *ordine educațională* impune reformarea totală a sistemului de învățământ cu toate componentele sale, deoarece contextul socio-economic actual impune şi totodată îi expune pe toți participanții la actul educațional (elevi, cadre didactice, părinți, comunitate locală) în fața unor cerințe cu totul noi dar şi provocări pe măsură din cele mai diverse domenii. În aceste condiții, nu mai putem vorbi de realizarea integrală a obiectivelor învățământului stabilite de programele şcolare, ci acestea se pot realiza prin corelări şi conexiuni cu şi între diverse discipline. Acesta trebuind să devină obiectivul primordial al învățământului contemporan.

Raportându-mă la disciplina muzică, conținutul predării acesteia trebuie adaptat noilor cerințe, prin renunțarea definitivă la modul tradițional şi acceptarea unei viziuni novatoare, care să se concretizeze atât în organizarea materialului didactic pe cicluri şcolare, cât şi în noile documente şcolare (curricula, şi, în perspectivă, alte materiale auxiliare incluzând şi manualele). Metoda utilizată de profesor în activitatea de predare trebuie să aibă la bază principiul interdisciplinarității deoarece aceasta poate determina elevul să abordeze disciplina într-o manieră holistică, respectând în acelaşi timp limbajele specifice proprii fiecărei discipline.

Din punct de vedere educațional, muzica aparține în mod direct domeniului de competență *sensibilizare la cultură şi exprimare artistică* (competență cheie pentru educația pe tot parcursul vieții ca parte din cadrul de referință european), iar această competență polarizează toate celelalte domenii de competență în relație interdisciplinară, cu ajutorul cărora beneficiarii (elevii) să poată descifra şi înțelege lumea din jurul lor.

Este binecunoscut faptul că muzica sporeşte creativitatea şi măiestria, răspunde nevoilor umane profunde, este în legătură inevitabilă cu matematica şi ştiințele, cu tehnologia şi furnizează o educație liberă, sociologică, estetică şi de înțelegere a vieții cotidiene. Astfel, la nivel mondial există preocupări intense ale muzicologilor față de fenomenul interdisciplinarității dintre muzică şi alte ştiințe.

Una dintre activitățile care cred că merită amintite este conferința privind interdisciplinaritatea muzică - alte domenii.(**Conference of Interdisciplinarity Musicology-CIM)[65].**

CIM este un forum care se ocupă de stabilirea unor legături interdisciplinare în domeniul muzicii şi care vizează discipline cum ar fi: acustica, informatica, studii culturale, învățământ, etnologie, istorie, lingvistică, psihologie, fiziologie, sociologie şi teorie/analiză. CIM promovează stabilirea unor legături între ştiințele exacte şi cele umaniste, între teorie şi practică, şi combinațiile interdisciplinare care sunt noi, neobişnuite, creative sau promițătoare.

Caroline Traube, de la Facultatea de muzică a Universității din Montreal, Canada şi Richard Parncutt, din cadrul Departamentului de muzicologie al Universității din Graz, Austria, sunt interesați de psihologie şi muzică în acelaşi timp, arătând că occidentul se concentrează pe psihologia muzicii din secolele al XVII-lea-al XIX-lea şi e necesar să se studieze culturile"

[65] Sursa Internet

individuale răsăritene" (etnopsihologia muzicii) şi să se compare (psihologia muzicii comparative).

Cunoaşterea calculatorului se leagă îndeaproape de psihologia muzicii, interacţiunea cu informaţia muzicală accesată pe el este utilă şi de cele mai multe ori eficientă. Cercetătorii din acest domeniu încearcă să contureze modele psihologice ale similarităţii melodice şi să creeze oportunităţi de testare a teoriilor în cadrul unei baze de date extinse.

Mai mult decât atât, Stephan Baumann şi John Halloran consideră că rolul ecologiei şi al contextului cultural constituie direcţii importante în psihologia curentă a muzicii.

Interdisciplinaritatea dintre psihologia muzicii şi lingvistică capătă un potenţial considerabil în lucrarea " Teoria generativă a muzicii tonale" scrisă de Lerdahl şi Jackendoff. De exemplu , psihologia percepţiei performanţei muzicale depind de cum au fost dezvoltate atât competenţele muzicale cât şi cele lingvistice în copilărie. Grit Sommer şi colegii lui au observat comportamentul muzical al copiilor şi au căutat să afle care din competenţele primare de limbă sunt importante în realizarea unor sarcini muzicale şi care sunt implicaţiile privind percepţia şi performanţele muzicale ale adulţilor.

Psihologia muzicii poate fi privită fie ca o ramură a psihologiei, fie a muzicologiei. Ea încearcă să înţeleagă şi să explice comportamentul şi experienţa muzicală care se formează prin observaţia sistematică şi interacţiunea cu participanţii la realizarea actului artistic.

Psihologii specialişti în muzicologie cercetează toate aspectele comportamentului muzical:

- audierea muzicii (concomitent cu conducerea maşinii , preparearea şi servirea mesei, cumpărături, citirea unei cărţi);
- ritualuri şi manifestări muzicale(religioase, festive, sportive, politice);
- procesele şi competenţele specifice care presupun învăţarea unui instrument muzical sau folosirea vocii în muzica corală;
- atitudini şi comportamente muzicale, cum ar fi dansul şi reacţia emoţională la muzică;
- rolul muzicii în formarea identităţilor personale şi de grup;
- motivele pentru care ne plac anumite genuri muzicale şi nu altele;
- influenţe sociale asupra preferinţelor muzicale(familie, specialişti, mediul social);
- structurile care însoţesc muzica: melodia, armonia, tonalitatea, ritmul, metrul, etc;
- procesele psihologice implicate în producerea / execuţia muzicii/ citirea/ descifrarea muzicii, improvizaţia, aspecte interpersonale/sociale de execuţie în grup, compoziţia/aranjarea muzicii pe hârtie /ajutorul calculatorului.

În şcoala din Hampshire se studiază artele pe baza principiului interdisciplinarităţii-teatru, sculptură, desen, design, animaţie computerizată , scriere creativă, literatură. Artele interdisciplinare explorează inter-, intra-şi trans- disciplinaritatea, contribuind, astfel, la conturarea unor noi concepte educative privind forma şi contextul realizării actului artistic. Munca artistică de la Hampshire a presupus întotdeauna analiza şi reflecţia. Se ridică mereu problema intenţiei artistice, sensului, materialelor, publicului şi a responsabilităţii sociale. Toţi artiştii care explorează noi forme de artă, se manifestă într-un context istoric, politic şi social şi trebuie să-şi înţeleagă lucrarea în relaţie cu lumea în care trăiesc şi cu lucrările artiştilor, a scriitorilor şi gânditorilor care i-au precedat. Programele reflectă **colaborarea dintre studenţi şi facultăţi**, iar înţelegerea artei care se realizează aici este facilitată de colegi care au studiat dilemele istoriei, pe cele sociale şi psihologice, schimbările demografice şi tehnologiile globale, care modelează sensibilitatea publicului contemporan.

Relaţia dintre producţia artistică şi acţiunea socială constituie o altă componentă principală a sistemului educaţional. Noile forme de artă abordează aspecte de responsabilitate şi activism social. Realizarea dramei, designul universal, predarea şi învăţarea programelor multi-culturale şi punerea în scenă a problematicii HIV reprezintă domenii de investigare care întruchipează acest principiu pedagogic.

Este binecunoscută relaţia dintre muzică şi celelalte arte şi că această relaţie a fost mult dezbătută; dar muzica stabileşte de asemenea legături interdisciplinare care vizează discipline cum ar fi: fizica (acustica), informatica, istorie, teologie, fiziologie, sociologie şi teorie/analiză. Totodată este disciplina care promovează legături între ştiinţele exacte şi cele umaniste, între teorie şi practică, şi combinaţiile interdisciplinare care sunt noi, uneori neobişnuite, creative sau promiţătoare.

Tehnologia ne-a dat posibilitatea să reascultăm muzica şi ne-a ajutat să compensăm acustica neadecvată dintr-o sală de concerte oferind posibilităţi acustice deosebite.. Înregistrarea concertelor a constituit mereu o preocupare şi totodată o activitate comercială, iar interpretarea înregistrată a fost întotdeauna superioară, din punct de vedere a fidelităţii acustice, celei " live".

Relaţia dintre manifestarea artistică şi acţiunea socială ar trebui să constituie o altă componentă principală a componentelor sistemului de educaţie. Noile forme de artă abordează aspecte de responsabilitate , civism şi activism social.

Astăzi, în România, când accesul la informaţie a atins cote de înaltă tehnologie, când ştiinţele pedagogice au renăscut şi au căpătat amploare, când profesorul trebuie să-şi perfecţioneze mereu meseria prin posibilităţile diversificate de cercetare în domeniul pentru care a optat, când Romania trebuie să se alinieze sistemelor educaţionale internaţionale, dar cu păstrarea bunelor tradiţii, este mai necesară ca oricând reînnoirea studiul muzicii în perspectivă interdisciplinară. De aceea, consider că în cadrul universităţilor de profil şi nu numai, muzica trebuie să fie nucleul în jurul căruia gravitează toate celelalte componente ale segmentului educaţional, astfel încât formarea iniţială a tinerilor - indiferent de traseul profesional pe care îl vor alege să le formeze o personalitate completă şi complexă, capabilă să se adapteze în orice moment la viaţa socială şi să performeze în domeniul pe care l-a ales.
În sensul celor de mai sus, renumitul psihopedagog Dumitru Salade afirma că „arta răspunde unor nevoi reale pe care le simte orice persoană de a-şi lămuri unele idei, de a-şi motiva unele comportamente şi de a-şi fundamenta unele atitudini, sugerând, explicând, valorificând sau problematizând. Prin caracterul ei tonic, stimulativ, optimist, arta împinge la iubirea adevărului, a lucrului, a ştiinţei şi a vieţii" [66].

[66] Salade, Dumitru; Ciurea, Rodica: *Educaţie prin artă şi literatură*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti , 1973, pag. 17

SONATA ÎN CREAȚIA LUI LUDWIG VAN BEETHOVEN

Eleva **Ruxandra Gorovei**, clasa a VII-a
Profesor coordonator **Maria Georgeta Popescu**
Colegiul Național de Artă „*Octav* Băncilă" Iași

Epoca cunoscută în istoria muzicii cu denumirea de „clasicism vienez" cuprinde a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și primele trei decenii din secolul al XIX-lea. Creațiile muzicale ale aceastei perioade semnifică adevărate modele atât în ce privește construcția formei cât și modalitatea de exprimare a conținutului artistic. Această tendință de atingere a perfecțiunii, mai ales în domeniul muzicii instrumentale, a reprezentat o etapă de încheiere în evoluția compozițiilor de până atunci. Echilibrul între fondul emoțional și modalitatea de expresie va avea drept rezultat acea ordine, simetrie și claritate specifică clasicismului.

De asemenea afirmarea organizării tonale, evoluarea planurilor de modulație, definitivarea principiilor armoniei clasice, la care se adaugă îmbogățirea elementelor de limbaj prin înmulțirea semnelor, a termenilor de tempo, dinamică și expresie vor înlocui vechile reguli ale stilului polifonic baroc.

Revoluția franceză și ulterior războaiele napoleoniene constituie tabloul pe care se va desfășura creația târzie a lui Haydn și cea mai mare parte a operei beethoveniene. În plan social se impun principiile revoluției franceze: libertate, egalitate și fraternitate, înlocuindu-se vechile dogme feudale, iar în cel general artistic se afirmă curentul „Sturm und Drang" („Furtună și avânt") din literatura germană. Clasicismul muzical vienez a avut ca predecesori pe fiii lui Bach, pe compozitorii „Școlii de la Mannhein" și a fost reprezentat de: Joseph Haydn, Wolfang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven. Stilul acestor compozitori implică pe lângă cuceririle anterioare, un număr de trăsături specifice timpului lor. Haydn este considerat „Părintele simfoniei și al cvartetului clasic", rămânând model pentru toți compozitorii, chiar și pentru cei din zilele noastre. Mozart va atinge perfecțiunea în sonată, concert instrumental și operă, iar Beethoven va prelua și va lărgi tiparele tuturor genurilor enumerate, anticipând următorul curent: Romantismul.

Ne vom opri asupra ultimului clasic sau a primului compozitor romantic, Ludwig van Beethoven. Acesta s-a născut în anul 1770 la Bonn, provenind dintr-o familie modestă a cărui tată a fost tenor la capela princiară a prințului elector. Ludwig era al doilea copil din cei trei frați, care au supravețuit. Tatăl său a insistat cu multe pregătiri pentru ca micuțul Beethoven să devină un „copil minune" precum Mozart, dat fiind că la vârsta de doisprezece ani a primit titlul de organist suplinitor. Nu a avut o copilărie împlinită, fiind terorizat cu studiul de către tatăl său. Moartea mamei, pe care o iubea enorm, l-a îndurerat profund. După această lovitură, Ludwig a fost nevoit să întrețină următorii patru anii ceilalți frați, datorită faptului că tatăl său a decăzut moral, nemai fiind un sprijin pentru familie.

Dorința de a se întâlni cu Mozart s-a împlinit în anul 1787 la Viena – capitala muzicii europene. Vizita fiind scurtă, va suferi dezamăgirea prin faptul că a dobândit doar încurajări, dorind să se întoarcă cât mai curând pentru a-și continua pregătirea muzicală. Obligat de împrejurări să intre de timpuriu în viață profesională este nevoit încă din adolescență să devină autodidact. A citit mult din Shakespeare, Goethe, Schiller, din filozofia lui Kant, unde a găsit legea morală și din istoricul Plutarh, unde spiritul eroic l-a însuflețit toată viața. Pe cât de dezordonat era în viața personală, pe atât de perfecționist în construirea muzicii. Primul său profesor a fost Christian Gottlib Neefe, ce afirma faptul că dacă Beethoven va pătrunde mai

adânc în studiul muzicii „va fi cu siguranță un al doilea Mozart"[67]. Mai târziu Haydn, deşi recunoştea că este dificil să lucrezi cu un caracter ca a lui Beethoven, aprecia faptul că tânărul compozitor avea propriile opinii bine consolidate şi demonstrate cu argumente.

Primul său concert a avut loc pe data de 2 aprilie 1800 la Viena, unde a prezentat *Septetul op. 20* şi *Simfonia I*, bucurându-se de un veritabil succes. Personalitatea puternică, pasiunea arzătoare şi talentul desăvârşit i-au adus faimă, mai întâi ca pianist, apoi ca un excepțional compozitor. Celebrii scriitori, muzicieni şi aristocrați îl considerau un artist aparte. La pian avea o sonoritate nemaiîntâlnită până atunci, fiind considerat primul mare virtuoz. După cum spune Carl Ludwig Junker: „Maniera lui de a trata instrumentul este atât de diferită de cea cu care ne-am obişnuit, încât ai impresia că a ajuns la această culme a perfecțiunii la care se află acum, pe un drum descoperit de el"[68]. În compoziție demonstrează calitați de mare improvizator, temele sale având o capacitatea de dezvoltare şi prelucrare deosebită, iar ritmica se caracterizează prin diversitate şi fantezie, fiind ridicată pe acelaşi plan cu melodicitatea.

Se considera superior tuturor, având conştiința geniului artistic. Caracterul controversat, imprevizibil, greu de controlat, lăsa uneori impresii neplăcute, el făcându-şi reguli atât în muzică cât şi în viața socială. Beethoven a fost primul interpret ce a ajuns să-şi câştige existența prin propriile compoziții. Chiar dânsul spune într-o scrisoare adresată prietenului său: „După ce termin o compoziție sunt şase sau şapte editori gata să o publice uneori chiar mai mulți. Oamenii nu se mai tocmesc cu mine, eu fixez prețul şi ei plătesc."[69] Odată cu el, muzica sa se maturizează din ce în ce mai mult: compune, susține concerte, fiind supranumit „pianistul aristocrației vieneze". Talentul său şi dorința de perfecțiune smulge „lacrimi şi suspine" (C. Czerny)[70]

Beethoven îşi încuraja elevii şi îi susținea emoțional argumentând faptul că: „a cânta o notă greşit este un lucru banal, dar a cânta fără pasiune este de neiertat." [71]

De prin anul 1800, auzul său începe să se deterioreze. Sunetele se tot îndepărtau, deşi pulsul lor bătea cu pasiune în toată ființa sa. Surzenia se manifesta în cazul său numai la auzul extern, nu şi la cel intern care se zbate cu dorința de a exploda dinăuntrul sufletului. Această stare îl va conduce spre o disperare profundă, confuzia şi neclaritatea înnebunindu-l. Viața sa a fost dificilă, dar a avut şi o parte pozitivă, acest blestem ajutându-l mult să se interiorizeze şi să-şi poată aduna forțele pentru a compune. În ciuda faptului că nu avea încredere în oameni ştia cum era văzut ca persoană de cei dinafară, afirmând în Testamentul de la Heiligestadt: „O, voi care credeți sau spuneți că sunt răutăcios, încăpațânat şi mizantrop, cât de mult mă îndreptățiți. Nu cunoaşteți motivul secret care mă facea să par astfel".

Însă va continuat drumul muzicii, până ce se va stinge din viață pe data de 26 martie 1827, când lumea se schimba, căci viitorul era o continuare nesigură şi fără speranță. Tunetele şi fulgerele însemnau mapamondul cu umbrele creației beethoveniene. Întreaga Vienă se afla într-un moment de răscruce. Beethoven, în agonie şi extaz se ridică în capul oaselor pentru ultima sa încercare, scrânci aprig din dinți şi strânse cu putere pumnul la piept. Când inima şi sufletul aveau să izbucnească din trupul stins de vlagă, odinioară bine înzestrat cu fermitate, căzu pe patul său de veci. Odată cu trupul său, se vor dilua principiile clasice, dar spiritul beethovenien şi pregnanța acestei epoci revelatoare vor perpetua pentru totdeauna în sufletele iubitorilor şi creatorilor de muzică.

[67] Schomberg, Harold, *Viețile marilor compozitori*, Ed. Lider, Bucureşti, 2000, p.106 .
[68] Op. cit. p. 106.
[69] Op. cit. p. 108.
[70] Larousse, Dicționar de mari muzicieni, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000, p. 42.
[71] Ştefania Arnăut, Micul geniu Beethoven, Ed. Erc Press, Bucureşti, 2009, p. 4.

Genul Sonatei își are originile în secolul 16, unde întâlnim piese vocale scrise pentru instrumente (clavecin, orgă) numite *canzoni da sonar*. Mai târziu la începutul secolului al XVII-lea sonata instrumentală se împarte – după destinația ei – în *Sonata da chiesa* și *Sonata da camera*. În cadrul primului tip, succesiunea celor patru mișcări era *Lent-Repede-Lent-Repede*, tonalitatea fiind păstrată în mod unitar. În perioada clasică, structura sonatei a evoluat treptat de la tiparul dat de Philipp Emanuel Bach până la cel oferit de Beethoven. De asemenea simplitatea și naturalețea aparentă a temelor lui Mozart au distras atenția împiedicând să se observe cum forma riguroasă devine fluctuantă, plină de neprevăzut. La Beethoven acest lucru se simte imediat: formele sunt modificate de la o măsură la alta. Deși bitematismul, puntea între cele două teme, repriza de după dezvoltare se păstrează Beethoven reconstruiește pe măsură ce transformă tiparul clasic al formei, dând impresia de soliditate. Beethoven face din secțiunea Dezvoltării esența muncii sale de constructor, folosind ideile muzicale ca pe elementele unui discurs în care acestea se prezintă sub aspecte mereu noi, fară a-și nega niciodată punctul de plecare, chiar și în cazul transformărilor și variațiunilor celor mai îndepărtate. Spre deosebire de predecesorii, Beethoven individualizează fiecare parte, mărind și intesificând valoarea și caracterul lor. Devenirea *formei de sonată* este cel mai mult vizibilă în cele 32 de sonate pentru pian, despre care Hans von Bülow spunea că reprezintă „*Noul Testament*" al muzicii, (cel vechi fiind *Clavecinul bine temperat* al lui Bach). Ultimele cinci lucrări ajung la o libertate plină de fantezie, în care Beethoven dă viață unor adevărate noi forme, ce vor deschide perspectivele dezvoltării variațiilor formale, întinzând astfel o mână generațiilor celor mai îndepărtate.

Afirmarea formei de sonată nu a durat în identitatea sa inițială decât răstimpul unei generații, fiind cea mai importantă formă muzicală. Cele trei secțiuni sunt următoarele: **Expoziția, Dezvoltarea, Repriza/Reexpoziția.**

În **Expoziție** bitematismul contrastant poate fi de mai multe feluri: Tema I – viguroasă, masculină, dramatică, iar Tema a II-a (sau grup tematic secund) – lirică, expresivă, cantabilă. Din punct de vedere tonal, ambele teme se desfășoară în cadrul unor tonalități diferite: Tema I în tonalitatea de bază, Tema a II-a pe dominantă sau la relativă. Acestea sunt legate printr-o punte cu elemente de virtuozitate, ce modulează spre noua tonalitate. De obicei este alcătuită din trei segmente: primul, legat de Tema I, realizează modulația, al doilea fixează noua tonalitate, iar al treilea segment este legat funcțional de Tema a II-a. **Dezvoltarea** sau **Marele travaliu** reprezintă momentul central în care materialul tematic este supus elaborării sau transformării melodice, armonice, ritmice, fiind o secțiune elastică.

Repriza aduce rememorarea materialului tematic în aceeași ordine ca și în **Expoziție**, însă cu o schimbare de ordin tonal: ambele teme fiind expuse în tonalitatea de bază. De asemenea este posibil ca secțiune să fie urmată de un scurt **Epilog** sau **Codă**.

Sonata op.10 nr.2 în tonalitatea Fa Major este una dintre cele 32 de sonate, ce i-au adus prestigiu compozitorului. Pe parcursul acestei lucrări, se remarcă tonicitatea, fermitatea și rigurozitatea caracteristică lui Beethoven, însă nu este lipsită de finețe, romantism și dramatism.

Partea I are forma de sonată, caracterul contrastant al temelor din prima secțiune **Expoziția** fiind inversat. Astfel **Tema I** (a) este cantabilă, *dolce* și plină de expresivitate, iar cele din **Grupul tematic secund** au un caracter viguros, optimist. Primul gând muzical este expus în tonalitatea Fa Major și este ornamentat cu triluri și apogituri duble și triple, ce îmbogățesc planul muzical.

Puntea modulatorie nu mai îndeplinește același rol de până acum. Ea este înlocuită de o trecere bruscă printr-un acord de Fa Major cu septimă mică, ce schimbă (prin enarmonie) funcția tonalității de bază în subdominantă pentru tonalitatea **Grupului tematic secundar** (Do).

Ex. 1 (m.1 – m.17)

Prima Temă a **Grupului tematic secundar** (b1) îmbină ritmul binar (mâna dreaptă) cu cel al diviziunilor excepționale de *sextolet* (mâna stângă), impunând astfel un grad de dificultate atât din punct de vedere tehnic cât şi interpetativ.

Urmează o Temă (b2) în tonalitatea Sol major cu un alt caracter. Patru din cele opt măsuri sunt abordate melodic, celelalte armonic, acestea din urmă fiind dinamizate prin nuanță şi grupuri de treizecidoimi pe contratimp, ce dau senzația unei mişcări agitate.

Ex.3 (m 39 - 49)

Ultima Temă (b3) păstrează tonalitate Do Major şi se constituie într-un dialog al extremelor de ordin dinamic şi registric. Primul personaj se exprimă cu finețe, în nuanța de *piano*, iar răspunsul apare în opoziție la octava gravă în nuanță de *fortissmo*.

Ex. 4 (m. 56– m.62)



În secțiunea **Dezvoltării** se afirmă pe primul plan dimensiunea ritmică şi cea armonică. Se reiau variat îmbinările de ritm ternar cu cel binar, dar mai ales ritmurile contratimpate. Întreagul moment ar putea fi structurată în trei segmente: două segmente alcătuite din succcesiuni de *triole* la măna dreaptă şi note în arpegiu (mâna stângă), ce încadrează o melodică bazată pe figurații de octave succesive în ritm ternar unde timpul este marcat de notele accentuate cu valoare de optime aflate în bas, întregind astfel formula. De asemenea, Beethoven prelucrează în diferite ipostaze motivul pe bază de arpegiu (din **Expoziție)** cu ajutorul unor modulații successive.

Ultima secțiune conține o falsă **Repriză** plină de tristețe şi dramatism, deşi se desfăşoară într-o tonalitatea majoră (omonima relativei tonalității de bază).

Adevărata **Repriză** se caracterizează prin dispariția completă a elementul de legătură între teme.

Ex. 5 (m.136 – m.149)



De asemenea spre deosebire de **Expoziție** temele din **grupul tematic secundar** sunt expuse în cadrul tonalității de bază. O excepție reprezintă faptul că atât **Repriza** cât și **Expoziția** se încheie printr-un semn de repetiție. Deși nu este o sonată tipică, lucrarea se încadrează în tiparul clasic al acestui gen muzical.

În opinia profesorului de specialitate sonata are o mare expresivitate și chiar dacă are dificultăți din punct de vedere ritmic și tehnic impune necesitatea rezolvării lor. Cu această lucrare „se poate defila" cu succes la concursuri.

În opinia interpretului această lucrare tipică la prima vedere, ascunde multe subtilități specific beethoveniene.

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Georg, Wilhelm - *Estetica sonatei clasice*, Editura Muzicală, București, 1981

DENIZEAU, Gerard - *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale,* Editura Meridiane, Larousse, București, 2000

PRICOPE, Eugen – *Ludwig van Beethoven,* Editura Muzicală, București, 1958

SCHOMBERG, C. Harold - *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, București, 1997.

ALGORITM DE SCRIERE A UNEI TEME LA ARMONIE

Profesor drd. **Andreia-Luiza Grigoropol**
Liceul de Artă „*Ionel Perlea*" Slobozia

Argument

Etapele scrierii unei teme la armonie sunt preluate de la unul din cei mai buni profesori de armonie din țară, membru în comisiile olimpiadelor naționale de specialitate, prof. Viorel Mărîi de la Liceul de Artă „Ștefan Luchian" – Botoșani. După atâția ani de practică, mi-ar fi greu să fac o delimitare între metoda preluată de la maestrul meu și îmbunătățirile mele, dar metoda a fost testată cu succes pe elevi și studenți, rezultatul fiind niște teme cu un nivel net superior.

Nu am explicat termenii folosiți deoarece metoda va fi folosită sub supravegherea profesorului, de elevi care au cunoștințele de bază și au ajuns în faza de scriere a unei teme, sau știu să scrie teme avansate și folosesc metoda pentru a-și îmbunătăți calitatea acestora. Acest articol nu se substituie unui curs de armonie, el descriind doar un algoritm eficient și verificat, de scriere a unei teme.

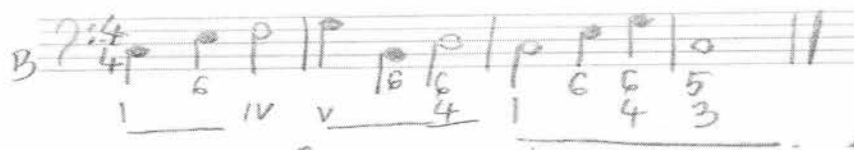
La finalul articolului am expus o metodă didactică pe care am găsit-o, care a determinat un progres rapid al elevilor mei.

Etapele de urmat în scrierea unei teme corecte

Întâi se scriu sopranul și basul, la toată tema. Adică, dacă e dat sopranul, scriem basul. Dacă e dat basul, scriem sopranul.

Cum se scrie basul

Basul se scrie respectând cifrajul:



Să încercăm ca sopranul și basul să meargă contrar sau oblic, pentru că atunci se evită majoritatea greșelilor care pot apare în temă. Când sopranul și basul merg în aceeași direcție (ambele în sus, sau ambele în jos), apar de regulă multe greșeli.

Cum se scrie sopranul

Ne uităm ce treaptă scrie jos (I, IV, etc). Sopranul trebuie:

- **să fie unul dintre sunetele acordului**;
- **să nu dublăm terța**. Atenție, când la bas scrie cifrajul 6, atunci nota de la bas nu o mai scriem, pentru că e terța.

- **să meargă dacă e posibil contrar sau oblic cu basul**, nu în aceeaşi direcţie. Deci, dacă basul urcă, noi coborâm sau stăm pe loc. Dacă basul coboară, noi urcăm sau stăm pe loc. Când nu putem evita mersul în aceeaşi direcţie trebuie să fim foarte atenţi la timpul respectiv ca să nu apară greşeli cum ar fi cvinte sau octave directe, paralele sau mers direct general.

Tema se termină pe tonică.

Atenţie la citire! (Basul este în cheia fa, şi sopranul, în cheia sol).

Etapele scrierii sopranului

Etapa 1 Ce treaptă avem? (V, VI, etc.)

Etapa 2 Care sunt sunetele acordului? (sol, si, re)

Etapa 3 *- Doar în unele cazuri. Altfel se sare direct la etapa 4.*

Dacă sunetul de la bas nu poate fi dublat, il excludem de pe lista sunetelor. Deci, dintre care sunete avem de ales? Ex. este răsturnarea I, deci si este terţa, nu o mai punem, deci dintre ce sunete vom alege? (sol şi re)

Etapa 4 Ce face basul? (coboara)

Etapa 5 Deci noi ce vom face? (vom urca sau vom sta pe loc)

Etapa 6 Ce sunet punem?

Aşa se va proceda cu fiecare acord. Când nu putem merge contrar sau oblic, facem un x, ca să fim atenţi acolo să nu apară greşeli.

Etapa 7 Profesorul verifică dacă nu cumva au apărut greşeli legate de mersul melodic, de registru sau cvinte, octave contraparalele. Dacă sesizează una dintre aceste tipuri de greşeli, explică elevului şi clasei, şi îi cere să corecteze. Ex.: Deci, nu putem scrie re pentru că ar fi al doilea salt în sus. Atunci, ce vom face? (îl ţinem pe sol). Dacă nu sunt greşeli, profesorul confirmă soluţia elevului, solicitând să treacă mai departe sau, după caz, să vină un alt elev în continuare. Dacă elevul singur trece mai departe şi este bine ce a scris, profesorul nu mai intervine.

Cum se scriu vocile interne (alto, tenor)

Dacă sopranul şi basul sunt bine scrise, este aproape imposibil să facem greşeli în temă. Tot ce trebuie să urmărim este ca sunetele acordului să fie corecte, distanţele dintre voci de maxim octavă între sopran şi alto, alto şi tenor, (temporar între sopran şi alto fiind permisă distanţa de decimă - maxim doi timpi succesiv), iar între bas şi tenor, cel mai bine sună distanţele mari, până la duodecimă.

Regula de aur, care ne ajută să evităm aproape toate greşelile, este **regula notelor ţinute,** adică, dacă am avut sunetul şi în acordul de dinainte, să îl prelungim. Dacă nu putem prelungi sunetul, **cel mai bine este ca vocile să meargă treptat.**

(Nu sunt permise depăşirile, încrucişările de voci, unisonul între alto şi tenor. Nu sunt permise două unisonuri succesiv.)

Nu se modifică vocile date.

Etapele scrierii vocilor interne (alto, tenor)

Etapa 1 Ce treaptă avem? (I, IV, etc.).

Etapa 2 Care sunt sunetele pe care trebuie să le distribuim la cele patru voci?
(Ex.: do, mi, sol, do) (vezi nota)

Etapa 3 Le luăm pe rând, vedem care sunt deja scrise la sopran sau la bas.
(Ex.: - Avem do?
- Avem mi?
- Avem sol?

- Avem al doilea do?)

Etapa 4 Deci, care le avem? (Ex.: doi de do.)

Etapa 5 Care lipsesc? (Ex.: mi și sol.)

Etapa 6 Unde punem mi, și unde punem sol? Aici, sunt două variante. Ori punem mi la alto, și sol la tenor, ori le punem invers (mi la tenor, și sol la alto). În funcție de distanțele dintre voci, vedem care variantă ne convine.

Ținem cont de regula notelor ținute – dacă un sunet este în acordul de dinainte, încercăm să îl prelungim. Numai dacă suntem obligați îl mutăm la altă voce. Ne salvează de majoritatea greșelilor. Dacă avem în temă acorduri de septimă, nonă, intervale mărite sau micșorate, sensibilă, întâi rezolvăm aceste elemente, apoi scriem notele rămase la celelalte voci.

Dacă formula do mi sol do nu ne aranjează în nici un fel la scrierea vocilor, excepțional, putem folosi variantele cu cvinta dublată (do mi sol sol), sau cu fundamentala triplată, al patrulea sunet fiind terța (do, do, do, mi).

Notă: ***În răsturnări, gândim notele acordului tot în stare directă, ca să nu ne încurcăm. Dacă e răsturnarea I, notele sunt aceleași ca în stare directă (do mi sol do), numai că așezate altfel (în bas este mi - terța). Pe noi această așezare a lor nu ne afectează cu nimic la scrierea vocilor interne.***

Am exemplificat pe cele mai simple acorduri, pentru a fi accesibil textul, dar metoda se poate aplica la orice acord utilizat în armonia clasică.

Efectele aplicării acestui algoritm la clasă

Elevii mei scriu după acest algoritm, li se pare ușor. Majoritatea temelor sunt bune, la nivelul lor de începători. Ei au fost învățați să gândească sistematic în mod practic, nu le-am dat fișe. Greșelile apar când elevul nu mai respectă algoritmul, ci scrie fără să gândească sistematic.

O altă **<u>soluție didactică</u>**, aplicabilă și eficientă pentru progresul elevilor, este cea a temelor de lucru în clasă. *Acest mod de lucru nu se poate aplica în prima fază sau după ce am predat ceva nou. Dar în faza de consolidare a deprinderilor*, elevii vor lucra individual la oră, fiecare primind notă pe tema pe care a scris-o în clasă. Elevul care refuză să scrie are nota doi în catalogul personal, și din aceste note se face o medie care va fi trecută în catalogul mare. Cel care scrie o temă, indiferent cu câte greșeli, nu ia mai puțin de cinci, dar din experiența mea nu a fost cazul, toate notele fiind de trecere.

La aceste teme de lucru în clasă elevii se pot consulta între ei, sau pot solicita în orice moment profesorul să vină să îi ajute. Și profesorul poate lua inițiativa să ajute un elev, dacă își dă seama că are neclarități (se uită la foaie sau scrie greșit). Din experiența mea, elevii lucrează singuri, în liniște, și în scurt timp progresează foarte mult. Elevii au voie să se consulte între ei, dar nu să copie. Dacă profesorul găsește două teme identice, va nota acei elevi corespunzător. Dacă elevul nu copie, este imposibil ca două teme să fie absolut identice, cu aceleași soluții și aceleași greșeli.

Pentru a ilustra eficiența acestei metode a temelor de lucru în clasă, voi cita niște exemple din experiența mea de la clasă. O elevă care înainte să aplic această metodă, rar se uita la tablă, fiind în general neatentă, a scris întâi o temă de 7, apoi una de 9, la ora viitoare, apoi de 10.

Un alt aspect grăitor este că la începutul aplicării acestei metode, când terminau toți elevii de scris și eu de corectat temele era finalul orei a doua de armonie. După o lună

aproximativ, elevii din grupă terminau toți temele în prima oră de curs, și teme bune, ceea ce m-a determinat să caut soluții pentru a umple a doua oră. Un elev mai silitor scria și tema din clasă, și cea pentru acasă, și tot îi mai rămînea ceva timp din oră. Iar acest elev avea un intelect mai modest, dar a fost cel mai serios, de la început.

BIBLIOGRAFIE

ANDRONESCU, Șerban - *Tehnica scrierii academice.* București: Fundația România de Mâine, 1997

DAN-SPINOIU, Georgeta - *Cunoașterea personalității elevului preadolescent*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981

FIRCA, Gheorghe - *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2008

GIULEANU, Victor și IUȘCEANU, Victor - *Tratat de teoria muzicii*, Editura Uniunii Compozitorilor din R. P. R., București, 1962

HRUBARU, Alexandru - *Curs de armonie*, Editura Artes, Iași, 2006

MUNTEANU, Gabriela - *Didactica educației muzicale*, Fundația România de Mâine, București, 2007

PAȘCANU, Alexandru – *Armonia*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1984.

ANOTIMPURILE – FENOMEN NATURAL CICLIC, TRANSFIGURAT DE GENIUL CREATOR UMAN ÎN UNIVERS MUZICAL, PLASTIC ŞI LITERAR

Profesor **Ana Hălmăgean**
Profesor **Carmen Stettner**
Profesor **Carmen Crăciun**
Profesor **Dorina Trandafir**
Profesor **Zoltan Steinhubel**
Liceul de Artă „*Sabin Drăgoi*" Arad

Ca şi cuvânt introductiv, trebuie să specificăm faptul că această prezentare nu şi-a propus drept scop realizarea unui compendiu transdisciplinar filozofic, muzicologic, literaro – plastic, având în vedere complexitatea temei, ci mai degrabă reprezintă un exerciţiu practico – didactic în care profesorii de diverse specialităţi ai unui liceu vocaţional au colaborat în scop educativ. Scopul bine definit al colaborării este acela de a forma elevilor o viziune de ansamblu asupra complexităţii fenomenelor culturale şi a conexiunilor existente între universul socio – fizic şi transfigurarea acestuia în capodopere artistice.

Chiar dacă prin tematica şi modalitatea de abordare transdisciplinară forţăm un pic ideea de interdisciplinaritate în arta sonoră, sperăm ca prin comunicarea experienţelor noastre vis a vis de proiectul transcurricular *Anotimpurile* de A. Vivaldi, derulat în liceul nostru, să creăm un punct incitant de pornire a unor proiecte cu scopuri similare şi cu finalităţi în educaţia culturală a tinerei generaţii.

S-a pornit de la ideea de a găsi un centru de interes pentru cât mai mulţi adolescenţi, atât în interiorul secţiei muzicale cât şi în afara acesteia. Întrucât în mediul extramuzical, varianta jazz a capodoperei vivaldiene a penetrat adânc în gusturile muzicale ale multor categorii de ascultători, elevii clasei de vioară au considerat că pot găsi puncte de legătură trainice cu ceilalţi tineri, mai mult prin intermediul ei, decât prin intermediul altor lucrări la fel de geniale.

În cadrul clasei de vioară s-au realiza întâi etapele de citire şi însuşire instrumentală a partiturii solistice, cele 4 concerte reprezentând fiecare un anotimp şi fiind oferite ca studiu la 4 elevi diferiţi, fiecare cu afinităţi tehnice şi personalităţi artistice disticte. Rolul profesorului de vioară a fost acela de a-i îndruma pe cei 4 viitori solişti în preferinţele lor pentru un anume anotimp. Astfel s-a explicat elevilor ce anume îi avantajează sau ce le va crea dificultăţi în alegerile făcute. Chiar dacă la început au fost mai mulţi doritori ai aceluiaşi anotimp, în final fiecare a ajuns să-şi aleagă partitura care i se potrivea cel mai bine, prin arta de convingere a profesorului şi nu prin impunere. În orele de vioară individuale s-au discutat diversele variante de digitaţii, arcuşe, moduri de articulaţie. S-au dat sfaturi cu exemplificările de rigoare privind modalităţile de studiu pentru rezolvarea dificultăţilor tehnice în intonaţie, ritmică, polifonie latentă, armonie, agogică şi dinamică, toate acestea fiind puse în slujba expresivităţii muzicale.

În paralel ceilalţi elevi de la clasa de vioară au fost mobilizaţi să culeagă date privitoare la lucrarea din proiect şi compozitor, folosind diferite surse (internet, monografii, cd-uri, sub îndrumarea profesorului de istoria muzicii)

În timp ce elevii de la clasa de acompaniament îşi însuşeau reducţia pianistică a grupului *tutti (ripieno),* ceilalţi elevi de la secţia de muzică împreună cu profesorii lor, şi cei de la orchestră studiau partitura orchestrală. Cei care nu erau cuprinşi în cântatul efectiv, sub conducerea profesorului de forme, armonie, contrapunct, analizau lucrarea din punct de

vedere al arhitecturii sonore, ajutându-şi colegii solişti să înţeleagă mai bine structura părţilor, a temelor şi să ofere acestora punctele logice de reper în memorizarea partiturilor.

La audiţiile de analiză comparată au fost prezenţi şi elevii din secţia de artă plastică, de teatru şi membrii cercului de literatură. Ei au făcut cunoştinţă cu motto-ul muzical al proiectului, fiecare dintre ei fiind invitat la cercetarea fenomenului socio - cultural care a generat în Veneţia secolului al XVIII-lea apariţia acestei capodopere nemuritoare.

Sarcina lor era să găsească şi să analizeze fenomenul cultural, cu precădere, şi interconexiunile dintre diferitele arte din *Barocul* veneţian, precum şi influenţa acestora asupra dezvoltării ulterioare a culturii universale.

În timp ce elevii muzicieni au lucrat la realizarea stilistică şi au eliminat problemele de sincronizare cu ajutorul corepetiţiei, elevii plasticieni au primit o temă practică pe lângă cea teoretică şi anume crearea unui obiect emblematic veneţian.

La cercul de literatură şi teatru s-a făcut o prezentare a fenomenului *commedia dell' arte*, precum şi a operei lui Carlo Goldoni, concitadin al lui Vivaldi, şi la fel de nemuritor ca el în arta dramaturgică universală.

În urma rodajelor scenice făcute de elevii muzicieni cu ajutorul acompaniamentului pianistic, s-a putut trece la etapele repetiţiilor cu orchestra de cameră. Sonorităţile diferite au impus ajustări ale indicaţiilor dinamice şi agogice. Părţile solistice cu caracter cadenţial, în special în *Toamna* şi *Iarna* necesitând flexibilitate la partida de bas.

Pâna la data concertului muzicenii au făcut studiu şi analiză comparată ascultând variate interpretări cu solişti ca Kremmer, S. Mutto, G. Croitoru, fie pe CD, casete DVD, sau *live* în sala de concert.

În schimb elevii plasticieni au vizitat muzee şi au selectat din albumele artiştilor consacraţi lucrări semnificative în care s-a regăsit tema anotimpurilor în mii de ipostaze originale, diferite din punct de vedere stilistic.

În continuare prezentăm un rezumat al muncii de cercetare teoretică desfăşurate cu elevii, implicaţi în proiect, schimbul de informaţii dintre reprezentanţii diferitelor domenii artistice fiind unul din scopurile proiectului.

Informaţiile obţinute de elevi au vizat prezentarea mediului socio – istoric în care s-a format ca violonist şi compozitor, Vivaldi, punctul de pornire fiind originea mic burgheză şi o republică serenissima în decadenţă.

Declinul istoric lent a început odată cu descoperirile geografice făcute de Columb, Vasco da Gama şi Magellan, descoperiri care au dus la formarea de noi drumuri comerciale transoceanice, care au desfiinţat supremaţia maritimă, comercială şi politică a republicii veneţiene. În pragul secolului al XVIII - lea în urma celor 2 secole de războaie sângeroase cu turcii, falnica stăpână a Adriaticei şi a unui sfert din fostul *Imperiu Roman* s-a redus la unicul oraş de pe lagune. Acordul de pace semnat cu turcii în 1718 a fost ultimul act de supremaţie europeană a republicii veneţiene. Veneţia devenise clar un oraş al amintirilor, cu numeroasele capodopere arhitecturale cu influenţe bizantine şi în stil gotic veneţian, precum *Basilica San Marco, Palatul Dogilor, Palatul Bembo, Palatul Contarini Fasan, Casa d'oro, Biserica San Pietro*. Toate acestea reprezentau trecutul ei glorios. Artişti plastici precum scuptorul Jacopo Sansorino, picturile lui Tizian, Georgione Tintoretto sau Paul Veronese în celebrele lor *Cine*, premăreau trecutul glorios antogonic prezentat prin celebrul şantier naval pe nume *Arsenal* gol, fără muncitori şi nave în ansamblare, şantier care reprezenta prezentul, conştientizând în sufletul deznădăjduit al veneţienilor neputinţele lor în faţa destinului.

Doar muzica a putut prin dezvoltarea armoniei în dauna rigidităţii contrapunctului, folosirea acordurilor de septimă şi disonanţele compuse din treptele cromatizate, să reprezinte geamătul disperării celor ce nu-şi găseau armonia vieţii, ascunse sub veselia superficială şi zgomotoasă a *Piazettei* în timpul carnavalelor veneţiene. În momentele de amurg istoric, când se producea migrarea trecutului în prezent, reminiscenţele gloriei trecute în combinaţie cu

meschinăria nobilimii scăpătate au putut produce mişcarea spiritului uman spre noi orizonturi. Astfel în pictură putem semnala tehnica de culoare a lui Tintoretto sau *tenebroşii* din şcoala lui Carravagio, iar în muzica lui Vivaldi putem descoperi mişcarea şi neliniştea, sentimentul infinitului şi freamătul necunoscutului. Pictorii concitadini cu Vivaldi ca Pietro Longhi, Francesco Guardim, G. B. Piazzeto, Tiepolo şi Rosalba Carierra au zugrăvit în operele lor faţadele multiple ale carnavalului cu nelipsiţii *il ciarlatano* – vânzători de farmece şi vise şi întreaga societate veneţiană care incerca prin exacerbarea plăcerii să evite neliniştea şi teama de ziua de mâine. Plăcerea de bază a veneţienilor o reprezenta cântatul, povestea Carlo Goldoni – „se cânta oriunde pe uscat sau în gondole, în casele nobiliare, la Pieta, la Mendicanti, la Ospedaleto”[72], etc.

Nobilii veneţieni erau mari admiratori ai muzicii şi mulţi erau pasionaţi muzicieni, printre care fraţii Alexandro şi Benetto Marcello. În sălile publice de operă se cereau mereu lucrări noi. Iar mulţumită talentului lui Monteverdi, Fr. Cavalli, A. Lotti, Legrenzi şi Vivaldi setea auditorului pestriţ format din nobili dar şi din burghezie, a fost constant satisfăcută. Antonio Vivaldi a scris astfel mai bine de 50 de drame muzicale, unele cu cor, pe libretele poeţilor şi dramaturgilor contemporani lui.

Despre poeţii şi dramaturgii din aceea perioadă putem afirma că erau modeşti epigoni ai epocii renascentiste. Libretele de operă nu sunt altceva decât o corupere a umanismului şi a liricii lui Petrarca, transformate în conceptualism, o poezie decorativă sau străbătută de fantezii idilice. Libretele sunt prizoniere a pastoralelor plin de fade galanterii, sau intrigi bizare, subordonate nevoii de somptuozitate în punerea în scenă şi la cheremul pretenţiilor cântăreţilor. În situaţia prezentată, împotriva acestor practice s-a produs o reacţie puternică a membrilor *Academiei degli Arcadice*. Aceştia se conduceau după *Legea celor XII Table* fiind de formaţie filozofi, poeţi, muzicieni şi năzuiau să restabilească studiul clasicilor şi întoarcerea la realism în artă, cu scop moralizator. Propovăduiau întoarcerea la simplitatea vieţii câmpeneşti, deşi aveau un comportament bizar şi ireal folosind pseudonime şi purtând costume de păstori şi păstoriţe. Dintre arcadici îi amintim pe: Vicenzo Gravina, Giovani Orsi – filozofi, Silvo Stampglia, Apostolo Zeno, Sc. Maffei, Pietro Metastasio – poeţi, B. Pasquini, Arc. Corelli, Al. Scarlatti, Al. şi B. Marcello – muzicieni.

A. Vivaldi este influenţat de acest curent de gândire creat de *Acardici* (exemplu culegerea de sonate *Il Pastor Fido* op. 8) ca replică muzicală la tragicomedia lui Guerini, care spunea despre personajele sale: „aceşti păstori arcadici sunt oameni obişnuiţi să nu vorbească şi să nu gândească ci numai să născocească melodii nobile şi poezii pline de farmec”, într-o viaţă ireală atemporală şi idilică. Muzica lui Vivaldi pe acest pretext tematic este suavă reprezentând un refugiu în visul unei perfecţiuni imaginare. Datorită discrepanţei dintre năzuinţe şi realitate, libretele realizate de aceşti poeţi nu puteau fi veridice. Totuşi trebuie amintit faptul că Apostolo Zeno, a creat schema *operei seria* de mai târziu prin folosirea a cinci acte, a dat caractere inflexibile personajelor, dar exagerate antagonic, şi a folosit recitativul ca zonă a conflictului dramatic, iar aria ca modalitate de prezentare a deznodămintelor.

Vivaldi a colaborat mult şi cu Pietro Metastasio, care era cel mai muzical dintre poeţii epoci, având un rol important chiar în dezvoltarea *bel cantoului*, datorită simţului său ascuţit pentru armonia frazelor. Simţind structura în ansamblu a lucrărilor, el a introdus corul după modelul tragediei antice, acolo unde desfăşurarea acţiunii o impunea. Punerea în scenă a operelor era încredinţată unor scenografi şi pictori de mare talent ca: Burnacini, Galli – Bibiena, Juvara sau Piranesi dar şi aceştia plăteau tribut gustului alterat al epocii fastuoase şi superficiale.

[72] Carlo Goldoni – op.cit, pag.159, din lucrarea *Antonio Vivaldi* de Ion Ianegic, Ed. Muz. a Uniunii Compozitorilor din RPR, Bucureşti, 1965, pag. 32

Din păcate, colaborarea celor două genii proeminte ale Veneției secolului al XVII – lea, A. Vivaldi şi Carlo Goldoni nu a fost decât tangențială, deşi cel din urmă avea toate calitățile să ofere librete de calitate, din moment ce a reuşit să reformeze genul comediei italiene. În muzică a încercat să atenueze diferențele drastice dintre *opera seria* şi *opera buffa*, dar probabil că, limitările impuse dramaturgilor de moravurile teatrului muzical italian, coroborate cu lirismul bogat şi profund al lui Vivaldi înclinat doar spre dramă, i-a determinat să-şi continue drumul spre nemurire separat. În ciuda acestor diferenţe C. Goldoni în prefaţa la lucrarea *Commedia* apărută în 1761 la Veneţia povesteşte despre colaborarea cu *preotul roşu* şi menţionează frumuseţea şi notorietatea ciclului *Anotimpurile* ale marelui compozitor.

Chiar dacă spiritul umanist şi antireligios al poporului venețian a fost ostil supremaţiei bisericii (ei considerându-se întâi veneţieni şi apoi creştini) nu se poate nega influenţa benefică a religiei în istoria umanităţii. Republica veneţiană a fost vârful de lance al Europei în apărarea creştinismului în epoca de glorie a Serenissimei. Ulterior nu i se poate nega bisericii rolul de promotor al artelor prin comenzile făcute atât artiştilor platici precum şi muzicienilor acelor vremuri. Deasemeanea au asigurat pe lângă protectorii permanenți sau ocazionali din cadru nobilimii, mijloacele de subzistență geniilor creatoare, prin angajarea lor la crearea de obiecte de artă cu subiect sau conţinut religios: sculpturi, picturi, basoreliefuri, fresce sau diverse monumente.
Nici muzicienii nu fac excepţie, marile genii ale *Barocului* pornind de la Corelli, Bach, Haendel şi inclusiv Vivaldi (în calitatea lui dublă de preot şi muzician) au fost angajaţi ai bisericilor pe care le-au servit şi la comanda cărora au creat marea majoritate a lucrărilor lor.

Pia Congregazione dell' Ospedale della Carita a asigurat în bună parte condiţiile propice de formare multilaterală şi dezvoltare a artistului venețian preot, dându-i la începutul carierei posibilitatea de a se perfecţiona ca violonist, apoi să devină faimos ca pedagog, instruind orchestra şi corul de fete al pioasei congregaţiuni. Obligaţiile de a scrie materialul muzical necasar numeroaselor concerte l-au făcut să fie un prolific autor de concerte instrumentale, variind componentele grupului de *ripieno* în funcţie de instrumentele şi instrumentiştii pe care îi avea la îndemână, inclusiv la comportamentul solistic. Cu siguranţă, instrumentul preferat a fost vioara dar a onorat cu partituri solistice şi a ajutat la emanciparea violoncelului, oboiului , cornului şi chiar al clarinetului pe care l-a introdus prima oară în orchestră. Sub influenţa arcadicilor a creat multe scene pastorale unde a folosit cu precădere flautul şi oboiul (un exemplu în acest sens este *Il Pastor fido)*. Chiar dacă s-au descoperit peste 560 de concerte instrumentale, câteva au intrat în practica didactică contemporană, devenind un pas obligatoriu în studiul avansat al viorii, violei, violoncelului şi a intrumentelor de suflat. Concertistic se cântă mai mult *concertele grossi* şi în festivalurile medievale, operele scrise pentru acest gen de instrumente în funcţie de posibilităţi. Totuşi câteva concerte instrumentale au intrat în repertoriul concertistic actual, cum ar fi concertele pentru 2 sau 4 viori, nr. 10 şi 11 din Op. 3, dar nemurirea lui A. Vivaldi este asigurată de ciclu de concerte intitulate *Anotimpurile*, dedicate lui Venceslas Conte de Marzin din caietul I Op. 8 prezentate la Veneţia şi tipărite probabil în 1725 la Amsterdam.

Programatismul muzical vivaldian îşi are originea în preocupările artei renascentiste de a redescoperi spaţiul şi timpul ca dimensiuni cosmice.

În arta plastică, tema timpului a fost prezentată în mod alegoric astfel: la Sansovino în scuptură timpul este un bătrân cu aripi, iar Michelangelo foloseşte nudul feminin în reprezentarea *Aurorei, Amurgului, Zilei şi Nopţii*. Ghilandajo aduce timpul pe pânză ca bunic şi nepot. Toate acestea sunt reprezentări ale concepţiei filozofice ale lui Seneca şi anume, *Omis ars imitatio et naturae*.

Anotimpurile care reprezintă simbolic raportul real al omului cu cosmosul, devine o temă obsedantă în toate genurile de artă, ele influenţându-se unele pe altele. Tabloul lui Boticelli - *Primăvara* este inspirat din lucrarea *Rustica* a poetului Angelo Poliziano, dar

tratarea temei este mult diferită la pictori prin influenţa gândirii arcadice. Şi *Anotimpurile* lui Vivaldi s-au născut sub influenţa poeziei arcadice. Canţonetele *Primăvara* şi *Vara* ale lui Metastasio din care exemplificăm câteva versuri au avut un succes uriaş ce l-au determinat pe Vivaldi să folosească imitaţii a acestor versuri în concertele sale[73]:

„Primăvara a revenit
Cu obrazul înflorit
Şi zefirul drăgălaş
Zburdă ca un copilaş"

„Pe pământul ars de soare,
Vlaga câinelui descreşte
Zace lângă al său stăpân
Nici să latre nu îndrăzneşte"

Antonio Muratoni în *Della perfecta poezia italiana* arată rostul iniţierii în programatismul muzical al publicului. Însuşi Vivaldi optează, prin folosirea versurilor dedicate celor patru anotimpuri, pentru facilitarea înţelegerii muzicale. Prin structurarea ideilor muzicale în funcţie de versuri, subjugarea formei muzicale logicii versurilor, a caracterului temelor, a relaţiei dintre *solo* şi *tutti* arată faptul că *preotul roşu* nu neglija ceea ce era la modă şi folosea cu promptitudine orice subiect aplaudat. Ideile şi frazele celor trei părţi ale concertelor reprezintă materializarea sonoră a sonetelor. Reprezentarea sonoră ca: *Primăvara a sosit; Cântecul păsărelelor, Murmurul izvoarelor, Furtuna* în ipostaze diferite pentru fiecare anotimp în parte, blândul zefir în contrast cu ameninţătorul vânt boreal sau vântul cu ace de gheaţă al iernii, sunt toate de o inspiraţie muzicală divină. Antitezele dintre *solouri* şi *tutti* dintre cele trei părţi contrastante, dintre virtuozitatea furtunoasă şi meditaţia cantabilă, dintre scriitura poliplană, tehnica ecoului şi supremaţia melodiei, toate sunt subordonate nevoii de contrast. Interesant este faptul că şi în arta plastică ne reţine atenţia aceeaşi nevoie, cum ar fi de pildă juxtapunerea contrastantă a figurilor celor trei personaje în lucrările lui Tiepolo şi anume: *Figuri sprijinite de un parapet*, *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*, sau *Încoronarea cu spini* din Biserica Sf.Aloise.

Modul în care Vivaldi prezintă comunicarea omului cu natura, efectele asupra atitudinilor umane şi zugrăvirea sentimentelor şi a activităţilor umane în ciclul *Anotimpurile* reflectă umanismul marelui compozitor. Nu există scenă idilică sau dramatică în cele patru anotimpuri, în care omul să nu fie prezent. El este prezentat în diferite ipostaze de la un anotimp la altul, de la căprarul senin, la omul obosit fie de dogoarea zilelor fierbiţi ale lunii lui cuptor, fie în urma ingerării licorii lui Bachus, fie ostenit în lupta cu teribila iarnă, sau obosit de goana din timpul vânătorii.

Relaţia dintre om şi animale este şi ea oglindită în ipostaze contemplative, asociaţii parteneriale, sau dimpotrivă antagonice (ca în vânătoarea din *Toamna*), totuşi în permanenţă se simte simbioza omului cu natura. Multitudinea stărilor sufleteşti reflectate în cele patru anotimpuri au ca şi corespondent în arta plastică expresivitatea chipurilor. În capriciile lui Tiepolo, de exemplu în tabloul *Moartea dând audienţă unui necromant* sau *Il ciarlatano* de P.Longhi, pictura a redat mai mult neliniştea, misticismul, pe când la Vivaldi întâlnim un om puternic echilibrat, fie dansându-şi seninătatea (partea III – *Primăvara*) fie bucurându-se de roadele toamnei, sau în bucuria concesivă a omului meditativ retras la focul sobei după confruntarea cu vitregiile iernii.

Din punct de vedere stilistic, virtuozitatea lui Vivaldi ca instrumentist îşi pune pecetea pe nivelul tehnic al concertelor. Compozitorul, ca şi tipar de construcţie, împrumută de la uvertura de operă forma tripartită a concertelor, iar motivele literare sunt dispuse în aşa fel încât să corespundă cu acest triptic. *Tutti*-ul preia rolul corului din teatrul antic. Instrumentul solist prin virtuozitatea partiturilor dovedeşte înalta ştiinţă instrumentală a compozitorului. Folosirea poziţiilor înalte, a secvenţelor, a tehnicii bariolajului, a multitudinii de ornamente a părţilor solistice de tip cadenţial, trilurile, tehnica imitaţiei a pizzicato-ului şi a agogicii

[73] Ion Ianegic, *Antonio Vivaldi*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, Bucureşti, 1965, pag. 147

diversificate, ne dezvăluie peste veacuri geniul instrumentist pe care l-au ovaționat contemporanii săi în persoana lui A. Vivaldi.

Muzica sa a influențat perfecționarea *artei baroce*. În opera lui Haendel întâlnim procedee preluate de la Vivaldi. De asemenea opera acestuia a reprezentat un bogat material de studiu și de transcriere pentru J. Sebastian Bach. Concertul instrumental ca gen îi datorează mult lui Vivaldi prin dezvoltarea rolului solistic al concertistului, desprinderea ca importanță față de *tutti* și consolidarea cadenței solistice. Dar nu numai preclasicismul îi este dator lui Vivaldi, ci prin muzica sa programatică el reprezintă o sursă de inspirație chiar pentru marele Beethoven, în simfonia sa pastorală.

Prin unele procedee și efecte estetice, Vivaldi poate fi considerat un arc de pod aruncat între muzica veche și muzica modernă, pe deasupra vâltorii romantice din care primește rari stropi de spumă – după cum afirmă Claude Baigneres – în monografia sa *Vivaldi – vie, mort et resurrection*. Apropierea de Debussy, este motivată nu numai de arta descriptivă a celor doi, ci și de faptul că ambii au trăit într-un mediu cultural complex – Vivaldi printre cei mai mari pictori coloriști pe care i-a avut Veneția, iar Debussy a creat în perioada în care pictorii impresioniști precum Renoir, Claude Monet, Sislei s-au impus în cultura franceză în cercurile frecventate de marele muzician.

În desfășurarea proiectului nostru, rezultatele cercetării elevilor au fost prezentate în cadrul unui bazar cultural realizat în comun cu toate secțiile artistice participante ale liceului. La proiect fiecare secție și-a adus aportul la schimbul intercultural, oferind unii altora informații în momente de influențare reciprocă prin prezentarea rezultatelor specifice muncii fiecărei secții în atelierele proprii.

Muzicienii pe lângă simpozionul teoretic, au prezentat concertul pregătit în care s-au inserat literații cu poezie și proză cu caracter descriptiv, prezentate în introducerea, pauza și finalul concertului.

Secția de artă plastică a prezentat într-un vernisaj comun cu ceilalți participanți măștile originale create în spirit venețian, realizarea temei – obiect emblematic venețian - precedați de introducerea în atmosferă făcută de secția de teatru care a evocat prin mijloace specifice ideea de furtună în dramaturgie. În final tema comună a tuturor a fost schimbul de imagini artistice căutate individual din panoplia culturii universale cu tematica celor patru anotimpuri, participanți fiind toți liceenii școlii.

Din lucrările căutate de elevi ca reprezentative în cultura plastică ca și întruchipări ale anotimpurilor amintim:

- Georgeon – *Furtuna* – tablou care reprezintă natura ca o categorie artistică
- Pieter Brueghel – Ciclul de picturi *Anotimpurile* din care există azi doar *Culegătorii, Întoarcerea turmei,* și *Vânătorii.*
- Boticelli – *Primăvara*
- Poussin – *Peisaj ideal vara*
- Watteau – *Les Champs Elysee vara*
- Theodor Rousseau – *Pădurea de la Fountainebleu* și *Furtuna*
- Julles Dupre – *Peisaj de dimineață, Peisaj de seară*
- Camille Corot – *Primăvara*
- Franqois Daubigny – *Primăvara*
- Wiliam Turner – *Furtună de zăpadă, Nor de furtună la asfințit, Răsărit de soare*
- James Whistler – *Nocturnă în albastru și verde, Nocturnă, Fluviul la Batersca, Asfințit furtunos*
- Eduard Manet – *Micul dejun pe iarbă*
- Claude Monet – Ciclul de patruzeci de tablouri reprezentând Catedrala din Rouen în diferite ipostaze începând de dimineață până la amurg.

- Cezanne – *Secerătorii, Zăpadă topită la Estaque, În pădure, Muntele Saint Victoire*
- Delacroix – *Peisaj, Natură moartă cu homari*

Din lucrările de literatură din care elevii literați au prezentat fragmente dedicate diferitelor ipostaze ale anotimpurilor amintimpoezii de:

- George Bacovia: *Cuptor; Plumb; Tablou de iarnă*
- George Topârceanu: *Rapsodii de primăvară; Rapsodii de vară; Rapsodii de iarnă; Fantezie de toamnă*
- Vasile Alecsandri: *Iarna*
- Coşbuc ; *Noapte de vară*
- Mihail Sadoveanu: *Țara de dincolo de negură*
- Calistrat Hogaş: *Pe drumuri de munte*
- Alecu Russo: *Cântarea României*
- Mircea Eliade: *Noaptea de sânziene*
- Albert Camus: *Ciuma*

Din genul dramatic s-au făcut referiri la: *Visul unei nopți de vară* de W.Shakespeare şi *Apus de soare* de Barbu Delavrancea.

În final trebuie să menționăm faptul că în ciuda dificultăților realizării proiectului transcuricurral noi, profesorii organizatori, am avut deosebita bucurie să constatăm că în semestrul viitor, am auzit fredonându-se pe la atelierele de artă plastică fragmente din concertele lui Vivaldi. Muzicienii şi-au invitat colegii la teatru iar literații au organizat o excursie la o expoziție Claude Monet în Ungaria.

În general interesul pentru artă pe deoparte, iar pe de altă parte plăcerea de a munci în comun, i-a unit pe elevii noştri, şi o dată cu cunoaşterea s-a imprimat participanților la proiect și ceva din spiritualitatea renascentistă şi barocă.

BIBLIOGRAFIE

BENTOIU, Pascal - *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973
BOIGNERES, Claude - *Vivaldi – Vie, mort et resurrection*, Editura Laffont, Paris 1955
BRION BUERRY, Liliane - *Cezanne şi exprimarea spațiului*, Editura Meridiane
CENNINO, Cennini - *Tratatul de pictură*, Editura Meridiane
CONSTANTINESCU, Grigore şi BOGA, Irina - *O călătorie prin istoria muzicii*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 2007
EINSTEIN, Alfred - *Cuvânt înainte la concertele de Vivaldi, partitură de buzunar*, Editura Eulemberg
GOLDONI, Carlo - *La commedia* – Veneția 1761
GRIGORIU, Theodor - *Muzica şi nimbul poeziei*, Editura Muzicală Bucureştyi, 1986
IANEGIC, Ion - *Antonio Vivaldi*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1965
MURATONI, Ludovico - *Della perfetta poesia italiana* - Veneția 1706
PASCU RĂDULESCU, Dorel - *Esența fenomenului sonor*, Editura Agir, Bucureşti, 1980
SCHOMBERG, C. Harold - *Viețile marilor compozitori*, Bucureşti, Editura Lider
SERVIEN, Pius - *Estetică, muzică, pictură, poezie, ştiință*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică Bucureşti, 1990
Din colecția ***Clasicii picturii universale***: *Pictura venețiană a sec. XVIII, Bruegel, Impresionismul, Tiepolo, Tintoretto, Guardi, Renoir, Manet, Caravaggio.*

MUZICA – HOLOGRAMA SONORĂ A CONŞTIINŢEI UMANE

Muzica e însăşi viaţa...

Profesor **Elena Istrate**
Colegiul de Artă „*Ciprian Porumbescu*" Suceava

Gândirea muzicală reprezintă sinteza dialectică a reflectării subiective, condiţionată de experienţa proprie compozitorului cu reflectarea obiectivă, implicând sensuri general umane, creând imagini, şi nu concepte. Ceea ce face posibilă judecata muzicală este organizarea dimensiunilor spaţiului muzical prin utilizarea conceptelor muzicale de bază – intonaţie, ritm, melodie, armonie, timbru, intensitate, în opinia lui Pascal Bentoiu.

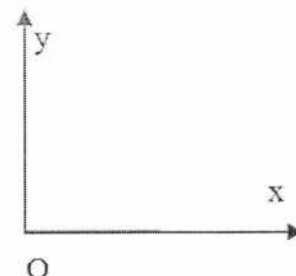
Sunetul este *vibraţie*, rezultând din oscilaţia unui corp elastic în jurul poziţiei sale de repaus. Fenomenul oscilatoriu este în sine o *mişcare* ce se petrece în *timp*, descriind sau creând un *spaţiu* în care acţiunea sonoră se petrece – mai spre înălţimi, în acut sau în profunzimea registrului grav, vizualizând cu uşurinţă un plan al intonaţiei, vertical (Oy). Aici compozitorii îşi plasează punctul culminant al lucrărilor, ce constă adesea în sunetul cel mai înalt, cu un plus de expresivitate sau putând fi înlocuit de o pauză, creând un „gol", o surpriză sau o uşoară întârziere temporală a rezolvării disonanţei, magnetizând atracţia spre sunetul real, final, aşteptat de către auditoriu.



Pe aceeaşi axă verticală, unde punctului „O" (originea sunetului) îi corespunde „tăcerea", intonaţiei i se asociază necondiţionat şi simultan *timbrul*, ca sursă fără de care sunetul nu ar putea exista şi datorită căruia percepem un adevărat evantai armonic de diferite densităţi coloristice , având ca efect multiplele posibilităţi de orchestraţie.

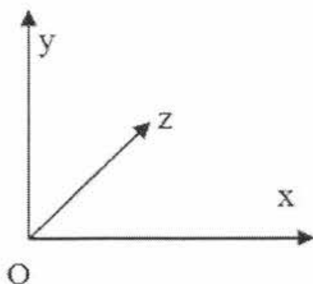
Muzica se desfăşoară în *timp*, îmbinând măiestrit, după simţul inimii creatorului, timpul sonor cu durata tăcerii interioare. *Timpul* în muzică este definit ca unitate fundamentală de măsurare şi ordonare a duratelor, imprimând *pulsaţia* regulată, ordonată a succesiunilor sonore, pe care noi o materializăm simplificat printr-o mişcare de pendul, un pas sau o bătaie din palme. Cu fiecare timp trecut, noi păşim în fiecare moment de *acum* al desfăşurării muzicale, trăind într-un constant prezent continuu.

Muzica este deci o *mişcare* continuă, o acţiune bazată pe pulsaţia primară încadrată pe axa timpului în plan orizontal (Ox). Grăbind paşii, obţinem *accelerando*, încetinindu-i, realizăm *rallentando* sau ne menţinem *tempo*-ul constant, în funcţie de intenţia mesajului artistic vizat.



Pe această axă, orizontală, vom înscrie *ritmul muzical*, ca o succesiune de evenimente (sonorităţi şi pauze), asemenea întâmplărilor cotidiene înscrise pe firul vieţii, raportate la diferite *sisteme de măsuri* (ore, zile, luni).

Prin evidenţierea unor sunete simţim pulsaţia binară, ternară sau mixtă, antrenându-ne într-o mişcare dansantă, ritmată sau în nemişcarea idilică, contemplativă a notelor ţinute, flexibilă doar în planul emoţional, exprimat mai cu seamă prin *dinamica muzicală*.



Nuanțele și accentele se pot înscrie în planul profunzimii (Oz), reprezentând locul unde este plasată și perfect justificată gestica dirijorală și unde extremele afectiv-emoționale antagonice se ating: *forte* poate semnifica atât bucurie, cât și dramă sau furie, în timp ce *piano* ne poate transmite starea de calm, dor, alean, depărtare sau, la fel de bine e capabil să ne sugereze misterul, adâncul, tristețea, nostalgia ori liniștea tensional-concentrată de dinaintea furtunii.

Un desen pe apă – iată ce este muzica. Ea dispare imediat ce interpretul a încheiat lucrarea – spune Timotei Dockchitzer în „Metoda de trompetă". Muzica *este* sau *nu este*, asemenea luminii. Ea nu poate fi plasată nici în trecut, nici proiectată în viitor, așa cum are ocazia gândul uman. Ea nu coboară sub zero, neexistând posibilitatea de a cunoaște valori negative. Dincolo de tăcere și timp zero (punctul O) nu poate fi nimic. Graficul este obținut prin tendința naturală a emisferei stângi de a descompune și imagina procese sau fenomene în plan tridimensional, pe baza gândirii și argumentării logico-matematice. Muzica este însă rezultanta vectorială a sistemului de coordonate cu originea în punctul tăcerii (O), orientată și oscilatorie în plan oblic, ascendent, spre dreapta, sugerând interrelația reciprocă și simultană dintre rațiune și activitatea sediului intuiției, inspirației și creativității, situat în emisfera dreaptă a creierului uman, încadrată în sfera conștiinței umane.

Completând spațiul sonor cu dimensiunea estetico-emoțională pe axa adâncimii, a profunzimii trăirilor afective, s-a creat climatul corespunzător ethosului și transmiterii mesajului muzical, printr-o fuziune rezonatorie a stărilor de spirit ale compozitorului și interpretului, ale epocilor în care aceștia trăiesc, asistând la o fuziune totodată temporală, conferind muzicii valorile eternității concentrate în *acum*. În centrul acestui climat sonor se va afla *interpretul*, creând, co-creând sau re-creând prin propriul său potențial cognitiv-senzorial esența spirituală a operei de artă.

Prin urmare, forța expresivă a muzicii se realizează prin sunet sau tăcere, prin nuanțe și accente, prin culoare timbrală sau termeni de expresie, susținute de efectul expansiv sau depresiv al acordurilor armonice intonate, de farmecul subtil, desăvârșit al construcției *spațiului melodic*. Oare se mai poate vorbi de o „linie melodică" în acest context? Dacă însăși monodia creează o matrice holografică, atunci cum se va prezenta spațiul polifonic sau armonic orchestral?...

Melodia este expresia mereu pozitivă, este *iubirea dintre două tăceri* semnificative (tăcerea inițială, expectativă, și tăcerea sublimă, perfectă și înălțătoare de dinaintea bucuriei aplauzelor), pornind de la bicordia magică a străvechiului cântec de leagăn românesc, fără cuvinte, fără veșmânt armonic exterior, o esență melodică prin care mama creează ethosul benefic în care își adoarme puiul, ajungând la infinitele posibilități de combinații sonore. Acest tumult afectiv-muzical cu aspect de nor vibrațional multidimensional, pozitiv, colorat și atemporal, va intra în rezonanță cu sala de concert, care va percepe, prelua și amplifica efectul mesajului sonor unic, direcționându-l către percepția fiecărui membru al publicului, reflectându-se relativ diferit în conștiința fiecăruia, în funcție de particularitățile sale individuale sau de opțiunea sa de a-și centra atenția fie pe urmărirea efectului de ansamblu, fie pe timbrul instrumentului sau a vocii preferate, pe intonație, ritmică, pe linia dirijorală sau pe tema muzicală, uitând de timp, de ego sau de grijile cotidiene. Muzica, de fapt arta în general, susține spiritul uman într-un mediu constant pozitiv, depășind timpul sau problemele mai mult sau mai puțin conflictuale, izvorâte prin raportarea individului la societatea în care trăiește.

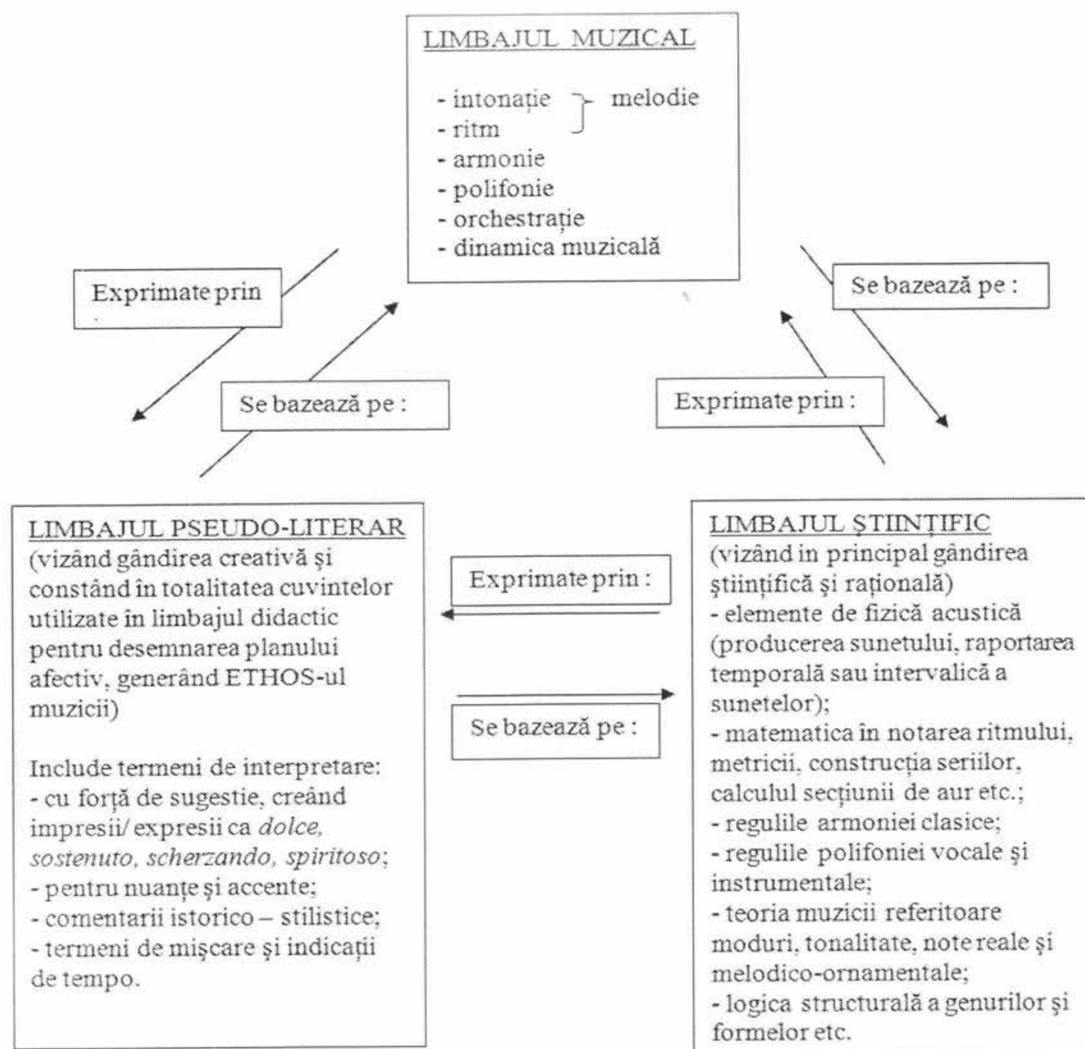
Cella Delavrancea, fiica scriitorului Barbu Ștefănescu Delavrancea, profesoara de pian a lui Nicolae Licăreț, Dan Grigore și Radu Lupu, remarcă în cartea sa „Trepte muzicale", Editura Eminescu, București, 1984, cum că *arta mijlocește evadarea omului din Timp*, iar *muzica se află pe cea mai înaltă treaptă a scării creației artistice. Ea exprimă Indicibilul. Precizează infinitul, reușește paradoxul staticului în mișcare, grăiește într-o limbă pe care fiecare o pricepe, în nuanțele sensibilității proprii. În universul vieții, muzica nu se sprijină*

pe realitate – dar transfigurează realitatea, din prima legătură dintre două sunete. Se serveşte de toate simţurile omului, precum sorb albinele din multe corole ca să adune aroma intensă a mierei. Toate senzaţiile se adună, ca apoi să fie plămădite de inspiraţia cerebrală care alege, transformă, şi toarnă în formă sonoră emoţia sufletească. Remarcabil în muzică este ţelul ei. Nu ţine de domeniul material. Se naşte din ritmul inimii, cadenţat de nostalgia spiritului [...] Arta exprimă nostalgia omului de a ieşi din timp. Numai geniile mari au atins această realizare şi au semănat în conştiinţa noastră, prin opera lor, ideea de permanenţă, stabilitate, continuitate, eternitate.

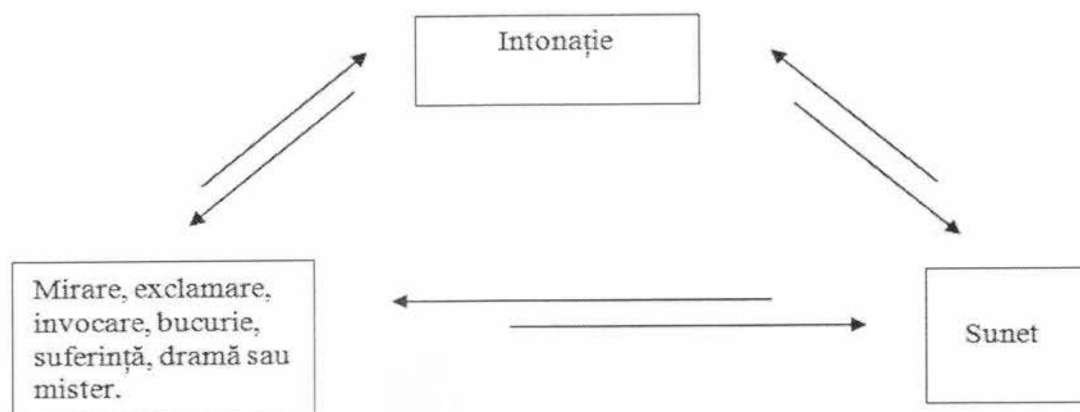
Părerea unanimă a cercetătorilor este că *muzica* transmite stări afective, comunică şi incită voinţa, având o forţă afectogenă şi una dinamogenă, prin crearea atmosferei contemplaţiei intelectuale şi potenţarea afectivă. Ca artă a sunetelor şi a raporturilor dintre ele, ea deschide căi neumblate, un spaţiu transparent doar pentru cei avizaţi în lumea sonorităţilor, spaţiu rămas puţin accesibil altor mijloace de comunicare. Astfel, *limbajul artistic* are caracter predominant conotativ, pendulând între clar şi ezoteric, vizând sensul secund al cuvântului, care păstrează şi individualizează atitudinea personală; este indirect, imprecis, plurivoc, ambiguu, cifrat, original ca expresie, stimulând reflexibilitatea, capacitatea de asociere şi imaginaţia creatoare.

Muzica e un limbaj prin intermediul căruia putem exprima tot ceea ce pot exprima cuvintele şi mai ales ceea ce ele nu pot exprima – notează Elie Faure în lucrarea sa „Istoria artei" , Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970. Forţa comunicativă a muzicii este explicată de H. Spencer care demonstrează prin exemple că emoţiile şi sentimentele se exprimă în mod natural şi necesar prin anume intensităţi, prin diverse elemente componente ale muzicii : *Fiecare modulaţie a vocii este efectul fizic natural al sentimentului care în acel moment stăpâneşte sufletul.* Muzica este un mijloc de exprimare a omului *ca o punte aruncată între suflete*, ca *o carte deschisă a omului şi umanităţii*, o *lectură a omului* - aşa cum arată R. Huyghe în „Puterea imaginii", Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971.

Scopul, finalitatea *limbajului muzical* nu este el în sine, ci realizarea *ethosului* operei de artă, adică starea de spirit degajată de aceasta. Limbajul îşi are originea în însuşi fenomenul muzical, prin dorinţa sau nevoia omului de a cerceta, descoperi şi a-şi organiza gândirea, de a găsi repere principiale şi organizatorice comune, indiferent de limba vorbită sau de spaţiul geografic în care acesta locuieşte, în scopul creaţiei, repetării actului creator şi comunicării interumane de-a lungul timpului. Asemenea muzicii, observăm tendinţa limbajului muzical de a unifica şi concentra gândirea umană într-un spaţiu atemporal al cunoaşterii, unde *cuvântul* devine cheia exprimării gândului raţional şi a structurilor emoţional-atitudinale, generând limbajul pseudo-literar, în practica muzicală făcându-se referiri frecvente la limbajul vorbit sau, reciproca, cuvântul găsind adesea sprijin în muzică.



Aplicarea concretă a schemei:

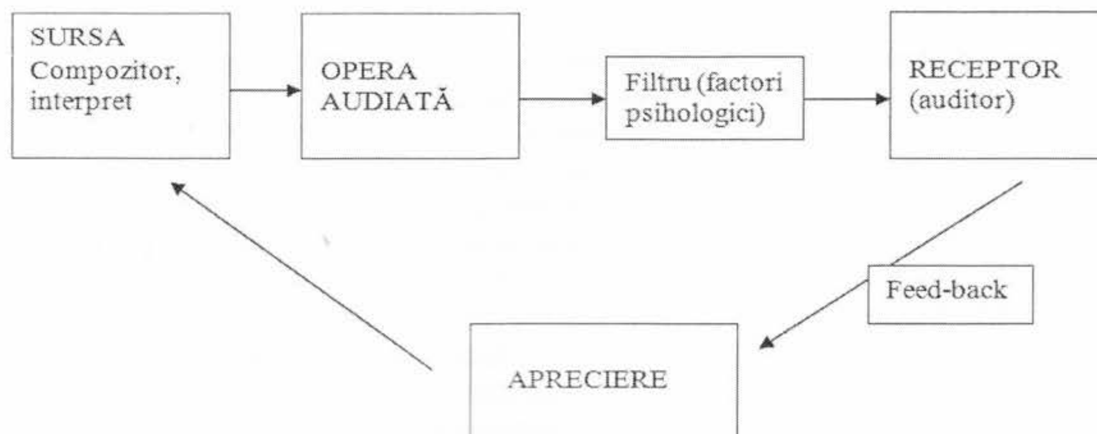


Constatăm că descompunerea limbajului se realizează tot tridimensional, în trei domenii, şi anume *limbajul strict muzical* notat în partitură, *limbajul ştiinţific* şi cel *pseudo-literar*. Raţiunea caută să explice, să pună în tipare, să descopere şi să creeze sisteme de reguli sau algoritmi, făcând abstracţie de aspectul creativităţii, al simţului intuitiv al conştiinţei umane. *Conştiinţa* este un spaţiu flexibil al inteligenţei superioare, ce reuneşte instantaneu limbajul cu practica muzicală, având în centrul său *interpretul* subiectiv (instrumentist, cântăreţ, dirijor, compozitor sau muzicolog). Spaţiul conştiinţei va suferi modificări în funcţie de inspiraţia, intenţia, gândul, imaginaţia, voinţa, talentul sau tehnica muzicală a acestuia. Cu alte cuvinte, fenomenul conştiinţei se manifestă prin intermediul mecanismului gândirii artistice, fundamentat pe anumiţi piloni raţionali cu potenţial transformabil şi creativ, funcţie de capacitatea subiectiv-spirituală a interpretului.

Conform dicţionarului limbii române[74], *a interpreta* înseamnă „a da un anumit înţeles, o anumită semnificaţie unui lucru; a comenta şi a explica un text (vechi); a reda prin mijloace adecvate conţinutul unei opere muzicale sau a executa o bucată muzicală". Aşadar, *a fi interpret* are o semantică ce depăşeşte sensul comun de instrumentist sau solist vocal, vizând şi complexa activitate desfăşurată la nivelul muzicologiei şi didacticii. O analiză de partitură este *o interpretare* necesară, pentru care depui efort, te concentrezi, te documentezi, studiezi, şi nu este posibilă fără o practică instrumentală, fără un auz interior etajat, fără o citire la prima vedere melodico-armonică performantă, fără cunoaşterea temeinică a teoriei muzicii, a regulilor armoniei, a particularităţilor stilistice, a istoriei muzicii sau a tehnicilor de compoziţie. Cel ce analizează o partitură „aude cu ochii", iar corpul său cântă, cu inima percepe şi simte ethosul muzicii, pe care raţiunea sa îl va decoda, transpune sau interpreta în cuvinte...

Limbajul (total) ca mijloc de comunicare este un fenomen masiv în viaţa psihică umană. Nu doar cuvântul sau arta comunică. Comunică percepţiile şi reprezentările noastre, sentimentele şi trăirile pe care le încercăm, în măsura în care ele se exteriorizează în acte de conduită. În sens larg, limbajul este un sistem de comunicare funcţional, constituit pe baze psihologice şi social-istorice, reprezentând o manifestare individuală şi colectivă prin care se realizează exprimarea şi transferul de informaţie, cu ajutorul unor semne organizate într-un cod (alfabet, sistem numeric, semiografie).

Accesibilitatea oricărui limbaj este condiţia comunicării. Astfel, *comunicarea muzicală*[75] se realizează prin interdependenţa ce împlineşte actul muzical, reprezentarea grafică schematică a esenţei comunicării depăşind însă tridimensionalitatea, prin factori de ordin afectiv şi emoţional, dincolo de spaţiu-timp:



[74] *Dicţionarul explicativ al limbii române – DEX*, Editura Academia R.S.R., Bucureşti, 1984.
[75] Rodica Ciurea - „Lecţii de psihologia muzicii", Conservatorul „G. Dima", Cluj Napoca, 1978, pag.62

Psihopedagogia[76] modernă defineşte comunicarea ca fiind „relaţia bazată pe co-împărtăşirea unei semnificaţii". În esenţă, *a comunica* înseamnă „a fi în relaţie cu", „a fi împreună cu", „a realiza o comuniune de gând, simţire, acţiune", adică a crea o „stare de comunicare". Aceasta este astăzi una dintre cele mai rodnice direcţii teoretice contemporane de analiză a comunicării, comunicarea ca o stare a existenţei, ca o stare de *a fi*.

Transmiterea informaţiei, asigurată de *comunicarea didactică* prin studiul conţinuturilor învăţării, este absolut necesară, însă nu şi suficientă în contextul dinamic al comunicării interumane. Indispensabile dimensiunii relaţionale a oricărei comunicări sunt conţinuturile *afectiv-atitudinale*, ce se transmit, în proporţii hotărâtoare prin comunicarea paraverbală şi nonverbală astfel: 55% nonverbal, 38% paraverbal şi doar 7% verbal.

Comunicarea didactică reprezintă doar un aspect al *comunicării educaţionale sau pedagogice*, care mijloceşte fenomenul educaţional în ansamblu. Aplicată în domeniul educaţiei artistice a elevilor, comunicarea didactică se concretizează în procesul de învăţare, atunci când elevul dobândeşte noi cunoştinţe şi îşi formează deprinderile şi competenţele necesare practicii artistice. Odată înţelese şi deprinse, aceste informaţii îi vor servi la creaţie, materializate prin limbajul specific artei studiate. Cu alte cuvinte, referindu-ne la educaţia muzicală, odată cu învăţarea scris-cititului muzical şi formarea deprinderilor de bază în interpretarea sau receptarea muzicii, elevul se simte liber să aleagă, să se exprime pe sine prin alegerile sale, să cânte şi să încânte publicul, simţind nevoia de a participa la diverse manifestări artistice sau concursuri, pentru care munceşte răbdător şi se autodepăşeşte. Aşadar, el simte nevoia să relaţioneze, să comunice prin intermediul *actului muzical*, rivalizând sau împrietenindu-se cu scena.

Prin actul muzical se armonizează energiile vibraţionale ale tuturor celor prezenţi în sala de concert, printr-un acordaj subtil, celest, muzica fiind o condiţie sine-qua-non a existenţei umane, cu funcţia de armonizare a societăţii. Adesea ne caracterizăm sau grupăm după preferinţele şi interesele muzicale, la toate nivelele structurale ale existenţei. Un exemplu semnificativ şi la îndemână poate fi regăsit în timpul liturghiei ortodoxe: intonarea piesei corale „Iubi-Te-voi, Doamne" purifică energia şi creează atmosfera calmă, caldă, liniştea sobră, profundă, atât în spaţiul bisericii, cât şi în sufletele oamenilor, pregătind solemnitatea rostirii Crezului.

Altfel spus, armonia muzicii determină armonia trupului şi spiritului. Privind lucrurile din această perspectivă, te întrebi ce ţi-ar plăcea *să fii*? Compozitor sau interpret? Dirijor sau muzicolog? Profesor de armonie sau simplu spectator, asistând la propria-ţi armonizare determinată de perfecţiunea vibraţiilor sonore? Ce sistem de valori muzicale mi-am creat? Ce educaţie am primit sau mi-am format, ce am devenit şi ce fel de muzică ascult sau cânt atunci când sunt eu cu mine însămi?.. finalizând cu întrebarea *Cine sunt eu?*... Sunt creatorul propriei mele vieţi! În funcţie de alegerile mele mi-am creat un stil de viaţă cu care mă identific – sunt instrumentist, compozitor, cercetător sau pedagog. Şi, ca într-un cântec, succesiunea evenimentelor cotidiene poate avea corespondentul ritmic-temporal, reuşitele şi eşecurile pot fi mersul sinuos al intonaţiei melodice, ascendent/descendent, treptat sau în salturi, se spune că viaţa are culoare, densitate armonică a ceea ce ştiu şi ceea ce sunt, trăindu-se la diferite grade de intensitate, de la linişte, duiosul *piano* până la voiosul *forte-fortissimo*. Toate asemenea muzicii.

Pare uimitor că, aşa cum romanticii considerau muzica a fi un mijloc de cunoaştere, şi noi ne putem „vedea" interiorul propriu şi sistemul de valori adoptat prin intermediul pasiunilor muzicale. Preferăm un gen de muzică sau altul, într-un tempo mai lent sau mai rapid, de factură mai dinamică sau înclinăm spre lirism, o muzică bazată pe simetrie sau cu

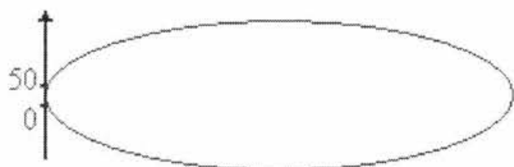
---

[76] Cucoş, Constantin-coordonator – *Psihopedagogia*, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

dezvoltare liberă, asimetrică, tonală sau modală, vocală sau instrumentală. Cu cât cunoaştem mai mult, cu atât vom avea mai multă acurateţe în alegeri.

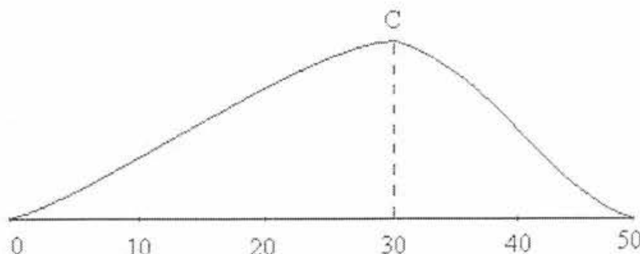
Educaţia muzicală înseamnă în fapt să ascultăm şi să înţelegem cât mai mult, să ne formăm o cultură, o imagine amplă, mai bine zis un spaţiu extins al cunoaşterii, din care extragem porţiunea esenţială ce rezonează cu noi. *Învăţarea* este în fond un proces de rezonanţă intenţionată, conştientă – prin studiul individual şi lecţii, precum şi involuntară – prin concerte şi audiţii succesive. Ne armonizăm consonant cu clasa atunci când elevii răspund şi corespund cerinţelor noastre sau, dimpotrivă, apar disonanţe atunci când ei nu se încadrează în aşteptările noastre. Şi, totuşi, ce frumoase sunt rezolvările acestor întârzieri disonant-armonice pe care în viaţă le numim împăcări!...

Educaţia muzicală în şcoală are calitatea de a fi permanentă, finalitatea constituindu-se din formarea personalităţii şi cultivarea simţului estetic al elevilor prin *procesul cunoaşterii*. *Lecţia* reprezintă strategia de bază, calea, modul de acţiune necesar atingerii obiectivelor, care vizează mereu timpul prezent, adică devenirea mea ca om care *ştie – poate să facă – cu plăcere*, acum, corespunzător clasificării obiectivelor operaţionale în: cognitive, acţional-motorii şi, respectiv, afective. Acestea sunt mai uşor de stabilit şi de transformat în competenţe, dacă ne gândim la fiinţa totală a elevului, a omului în general, respectiv unitatea existenţială simultană *minte-corp-spirit*, ca entitate în echilibru imaginată şi agreată de gânditorii antichităţii.



Creşterea personală înregistrată de elev într-o oră de curs se poate vizualiza printr-un fragment de spirală, raportarea finală făcându-se la el însuşi de la începutul activităţii.

Aplicând secţiunea de aur pe cele 50 de minute ale lecţiei, conform şirului lui Fibonacci, constatăm că momentul de maximă concentrare a atenţiei urmat de scăderea treptată a acesteia se află la 30 de minute de la intrarea în clasă, moment în jurul căruia are loc predarea sau consolidarea cunoştinţelor din orice plan de lecţie. Această observaţie se identifică şi cu momentul reprizei dintr-o lucrare muzicală, cu punctul culminant, climax-ul emoţional al unei fraze sau idei muzicale, punct în care se recomandă susţinerea piesei preferate ca mesaj de măiestrie într-un recital, concurs sau concert.



Măiestria dascălului este relevată de naturaleţea şi capacitatea sa de a stârni interesul şi a capta atenţia clasei, descoperind împreună tainele şi farmecul muzicii. *Atenţia* e *acţiunea* (ca intenţie susţinută, ca gând în desfăşurare) de a acorda *timp* unui lucru de realizat sau *timpul* este de fapt acordarea *atenţiei* pentru o *acţiune* anume? Am putea ajunge la o nouă semantică, vibraţională, unde *timp* înseamnă *atenţie acordată* sau *intrare în rezonanţă* sau *„acţiunea" de a iubi* un fapt, un fenomen sau un lucru. Sunt termeni ce aparţin limbajului muzical: acordaj, rezonanţă, tema iubirii. E nevoie de muzică pentru a iubi, e nevoie de iubire pentru a crea, e nevoie de oameni, de însăşi viaţa pentru a cânta...

În general, oamenii au tendinţa de a accepta ca valoare lucrurile pe care le au la îndemână, cu care s-au obişnuit, de regulă uşor de procurat, pentru înţelegerea cărora nefiind necesar un efort de pregătire şi documentare prealabilă. Pentru ei artele sunt situate în plan îndepărtat, crezând că doar anumiţi aleşi au acces la cunoaştere şi creaţie, prin urmare ei adoptă o atitudine de delăsare sau renunţare, de mulţumire de sine şi acceptare în viaţa lor a prezenţei kitsch-ului muzical, nepretenţios şi ieftin de achiziţionat.

În această lumină, sesizăm că responsabilitatea ce ne revine ca profesori este imensă. Noi, prin alegerile noastre muzicale, putem influența domeniul sonor al publicului, contribuind la educația acestuia. O serbare, un concert, un schimb de experiență, un invitat sau un recital *repetate* ritmic formează deprinderea, obișnuința publicului de a participa, urmări și asculta cu atenție repertoriul muzical oferit de acestea. În timp, publicul va înțelege și va recepta mesajul muzical transmis, formându-și capacitatea de a emite judecăți raportate la așteptările sale. Pe baza acestui feed-back, interpretul își reconsideră atitudinea și își reorganizează studiul ulterior sau regizorul își va reconsidera viziunea asupra spectacolului. Important e să știm că manifestarea artistică, actul scenic interpretativ (serbarea, recitalul, concertul, concursul) – *activitatea extrașcolară* în sine reprezintă un moment de sărbătoare a sufletului, generează emoții și iradiază bucurie în jur. Actul muzical repetat are, așadar, un efect pe cât de subtil, pe atât de puternic la nivelul conștiinței umane, stabilind conexiuni emoțional-afective între opera de artă, interpret și public. Muzica face ca două epoci stilistice să se suprapună, inimile tuturor să pulseze perfect sincronizat, unificând oameni diferiți într-un singur suflet.

Este adevărat că *măiestria* reprezintă un țel, un scop, iar drumul spre măiestrie e presărat de multe evenimente, pe care le numim succese, eșecuri sau, pur și simplu, lecții. De aceea e de preferat să ne imaginăm măiestria ca pe un covor așternut pe toată lungimea drumului. Comportându-ne cu înțelepciune în fiecare clipă, ca niște maeștri, vom face progrese pas cu pas, printr-o *atitudine* calmă, zâmbet și răbdare, perseverență și profesionalism, iar activitățile școlare și extrașcolare vor fi văzute ca extensii ale valorilor noastre interioare, spirituale și etice. Dacă oferim publicului modele de spectacole de o reală valoare artistică sau concerte de o înaltă ținută și eleganță în mod repetat, în timp, treptat, acesta va accepta noul sistem de valori și va renunța la kitsch, modificându-și percepția asupra distanței dintre el și artă.

Pornind de la aceste argumente, putem crea fundamentul unei *motivații* superioare și unificatoare, a unei *viziuni* de interes general a profesorilor de educație muzicală, pentru o mai strânsă colaborare și comunicare între școli, pentru relevarea adevăratelor valori din creația muzicală cultă, religioasă sau folclorul românesc, cultivând publicului larg, prin activități extrașcolare, gustul pentru frumosul autentic. Prin aceste acțiuni educative cu caracter permanent, se asigură continuitatea învățării, păstrarea legăturii cu școala în week-end și în vacanțe, elevii își consolidează cunoștințele, deprinderile și siguranța tehnico-interpretativă, învață să comunice, își modelează atitudinea și comportamentul, se integrează în grup, sunt evaluați și se autoevaluează, construindu-și o reală și stabilă personalitate artistică.

Într-o lume în care funcționează libertatea de a alege ca drept fundamental al individului, percepția frumosului artistic cunoaște o largă diversificare și depinde în mare măsură de judecata subiectivă a fiecăruia, raportată la sine-însuși, apreciind: „place" sau „nu place". De regulă spunem că *ne place* un lucru sau un model pe care îl cunoaștem, îl putem înțelege, îl apreciem și îl acceptăm în sistemul nostru de valori, cu care suntem de acord să ne obișnuim, pentru că acel lucru ne produce emoții cu diferite grade de intensitate, o stare de „a fi" situată între confort și pasiune, însemnând că acel lucru sau model rezonează cu noi, cu educația și nivelul nostru de cultură, exprimând un aspect al ființei noastre sau un anume punct de vedere. Avantajul profesorului de muzică este că prin arta sunetelor el are acces direct la sufletul copilului, are posibilitatea deschisă de a magnetiza, centra și orienta gândirea acestuia spre frumosul real, autentic și poate construi în gândirea individului acele reprezentări specifice valorilor estetice și afective, care diferențiază arta de lumea kitsch-ului. Emiterea judecăților de valoare sunt posibile doar dacă individul suprapune *cunoașterea* peste *sentimentul* plăcerii contemplative, vizând sensul secund al operei de artă și, dimpotrivă, nu este capabil să atribuie judecăți corecte unei manifestări artistice dacă e lipsit de cunoaștere, bucurându-se de actul artistic doar la nivel senzorial, vizând sensul primar, direct al acestuia.

Cu alte cuvinte, fără *cunoaştere* nu putem analiza şi aprecia profunzimea valorii frumosului artistic oferit de armonia culorilor sau sunetelor, a cuvintelor sau gestului. E bine de observat că noi, profesorii de muzică, suntem privilegiaţi de faptul că muzica reuneşte celelalte arte, prin sincretismul regăsit în multitudinea de genuri muzicale pe care compozitorii, cunoscuţi sau anonimi, ni le-au lăsat, urmând ca noi să le ascultăm sau interpretăm. Muzica e nelipsită în viaţa omului, ba chiar nu există viaţă fără un domeniu sonor. Uneori şi liniştea devine o muzică, atâta timp cât creează starea de confort psihic, stare atât de dorită şi căutată în societatea extrem de activă şi schimbătoare în care trăim.

În final, fiecare individ îşi alege liber sistemul sonor în care preferă să trăiască: de la linişte, cântatul păsărilor şi ritmul valurilor până la cele mai variate şi complexe emisii şi combinaţii sonore, datorate evoluţiei tehnicii acustice contemporane. Suntem unici şi irepetabili, asemenea posibilităţilor creatoare ale artei sunetelor. Fiecare concert sau audiţie, ca interpret sau ascultător, ne înalţă şi ne place asta. Muzica e o stare de *a fi*, ea se simte, se trăieşte, se gândeşte, ea purifică, consolează, vindecă şi bucură, dăruindu-ne mereu starea de confort, echilibru şi siguranţă de care avem atâta nevoie, funcţionând asemenea unui generator de iubire şi forţă subtilă de viaţă, ce anulează *timpul* prin el însuşi, păşind pe trepte muzicale dincolo de cotidian, spre lumină, mereu în „acum", spre esenţa noastră reală, pozitivă, divină.

BIBLIOGRAFIE

BENTOIU, Pascal – *Gândirea muzicală*, Editura muzicală, Bucureşti, 1975

CIUREA, Rodica – *Lecţii de psihologia muzicii*, Conservatorul de muzică „George Dima", Cluj Napoca, 1978

CUCOŞ, Constantin, coord. – *Psihopedagogia*, Editura Polirom, Iaşi, 2005

DELAVRANCEA, Cella – *Trepte muzicale*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1984

DOKCHITZER, Timotei – *Metoda de trompetă*

FAURE, Elie – *Istoria artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970

HUYGHE, Rene – *Puterea imaginii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971

IONESCU, Constantin A. – *Istoria psihologiei muzicale*, volumul I, Editura muzicală, Bucureşti, 1982

RĂDUCANU, Mircea Dan – *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Editura DAN, Iaşi, 2003

RĂDUCANU, Mircea Dan – *Principii de didactică instrumentală*, Editura Moldova, Iaşi, 1994

*** – *Dicţionarul explicativ al limbii române – DEX*, Editura Academia R.S.R., Bucureşti, 1984.

UNIVERS IMAGISTIC ŞI EXPRESIE MUZICALĂ ÎN *CARTE FĂRĂ SFÂRŞIT...* PENTRU PIAN SOLO DE DAN VOICULESCU

Profesor drd. **Loredana Elena Marus**
Colegiul Naţional de Artă „*Octav Băncilă*" Iaşi

Literatura pianistică a evoluat în timp, de la formele simple la cele mai complexe, unul din elementele care a contribuit la dezvoltarea ei fiind perfecţionarea tehnică a instrumentului în sine. "Evoluţia muzicii româneşti în decursul secolului XX este legată de geneza şi dezvoltarea genurilor şi formelor muzicale dedicate pianului, majoritatea compozitorilor apelând la posibilităţile expresive şi tehnice ale acestui instrument, spre a-şi încerca primele experimentări în dobândirea meşteşugului componistic"[77].

Compozitorul Dan Voiculescu a oferit numeroase lucrări celei mai tinere categorii de public şi muzicieni.

Cele trei volume intitulate ***Carte fără sfârşit...*** pentru pian solo sunt alcătuite din piese miniaturale (în număr de 105), cu funcţie complementar-interdisciplinară şi au scopul de a oferi copiilor frumoase experienţe estetico-muzicale, ce vor ajuta ulterior la crearea şi dezvoltarea sensibilităţii şi, nu în ultimul rând a fanteziei. Ţelul conceperii lor este precizat la începutul fiecărui volum, în Cuvânt înainte: „***Carte fără sfârşit****? Da. De două ori! O dată pentru că învăţarea este în sine nesfârşită – şi încă o dată pentru că fiecărui volum al acestei cărţi îi lipseşte sfârşitul aşteptat. Notele s-au pierdut sau... nu sunt necesare. Iată piese destinate spre a fi* ***citite****, parcurse – iar nu neapărat studiate îndelung -, învingând din mers noutăţile de scriitură, de limbaj, de grafie, corelând din ce în ce mai mult văzul cu mişcarea şi auzul. S-au vizat o apropiere de nivelul de înţelegere al copilului sau adolescentului, fără prea multe inhibiţii în faţa noului, printr-o lărgire treptată a universului imagistic, a expresiei muzicale, a puterii de pătrundere în lumea nesfârşită şi minunată a artei sonore*".

După cum afirma Dimitrie Cuclin în *Tratat de estetică muzicală*, „muzică pură nu există. Orice muzică are un motiv literar, poetic, dramatic, filozofic. Numai un adevărat muzician transferă un astfel de motiv în motive muzicale apte de a fi tratate exclusiv conform legilor **artei muzicale**"[78].

Esenţa demersului componistic al lui Dan Voiculescu constă în dubla articulare, într-un tot organic, a problemelor de tehnică pianistică şi a celor de compoziţie.

Parcurgând cronologic şi sistematic o filieră problematică de la simplu la complex, compozitorul imaginează un univers structural-semantic deosebit de bogat, în care descoperim câteva importante linii conducătoare.

Toate piesele acestui ciclu poartă un titlu sugestiv, care orientează interpretarea şi receptarea textului muzical către o finalitate estetică precizată.

Analiza conţinutului semantic al fiecărei piese ne-a oferit posibilitatea descoperirii unor similarităţi şi analogii apte să configureze tipologii determinate. Iată care ar fi, într-o simplă enumerare, categoriile semantice care definesc acest univers imagistic: **jocul (copilăria)**, **narativul (basmul)**, **folclorul**, **parodicul (persiflarea)**, **comicul**, **antinomicul**,

---

[77] Maria Bodo – *Sonata pentru pian în creaţia românească. Contribuţia compozitorilor bănăţeni la edificarea ei*, în Revista *Muzica*, nr. 3/2005, p. 66.

[78] Dimitrie Cuclin – *Tratat de estetică muzicală*, Tiparul „Oltenia", Bucureşti, 1933, p. 323.

timpul (periodicitatea), racordul matematic, tehnicile de compoziție, probleme de tehnică pianistică.

1. JOCUL (COPILĂRIA)

O primă categorie semantică este legată de lumea copilăriei prin intermediul celui mai caracteristic fenomen al acestei vârste: **jocul**. Putem afirma că jocul reprezintă o adevărată stare de spirit a întregului demers componistic, dar o sistematizare cu trimitere directă la dimensiunea ludică (titluri explicite) ar avea următorul conținut: 1. *Sus-Jos*; 8. *La paralele*; 9. *Într-un picior*; 18. *Căprița*; 27. *Huța-Huța (Cântec pentru legănat bebeluși)*; 30. *Călutul meu (Sincopa)*; 31. *Joc*; 42. *Telefonul fără fir*; 60. *Sania*; 61. *Trepăduș*; 80. *Fripta (la patru mâini)*.

Selecția pieselor ce aparțin acestei categorii oferă imaginea unui parcurs evolutiv, de la simplitatea și caracterul „deschis" al primei miniaturi, până la un anumit nivel de complexitate ritmică, totul pliat pe tehnici de compoziție adecvate.

Exemplul 1: 30. *Călutul meu*



2. NARATIVUL (BASMUL) se distinge printr-o substanțială încărcătură semantică, a cărei percepție este favorizată de abordarea unor teme bine cunoscute, clasice am putea spune, precum: povestea *Albei ca Zăpada*, *Cenușăreasa* sau celebra schiță *Domnul Goe* a lui Ion Luca Caragiale.

Comunicarea sensibilă a narațiunii recurge uneori la mijloace complexe de exprimare, cum ar fi, de exemplu, **teatrul instrumental** (provenit din zona avangardei muzicale), dezvoltat în piesa *Domnul Goe - diletant*. O altă particularitate narativ-muzicală este legată de sugestiva tehnică a leitmotivelor, ce își va dovedi eficiența în caracterizarea personajelor și situațiilor din sceneta *Cenușăreasa*.

De asemenea, dacă am reflecta doar asupra titlului atribuit povestirii *Albă ca zăpada* – un titlu supus el însuși narațiunii printr-un eșantion discursiv extins – am descoperi creativitatea exemplară a compozitorului, care reușește să sugereze chiar de la început ideea unei combinații de stări psihologice contradictorii precum persiflare - tristețe, glisând subtil între realitate și ficțiune: *Cântec în care se vorbește despre suferințele nemaipomenite ale piticilor, atunci când Albă-ca-Zăpada nu i-a ascultat să nu stea de vorbă cu nici un străin, și au găsit-o fără suflare, căzută în fața geamului deschis.*

Imagistica sonoră este redată prin procedee adecvate care vizează atât parametrul ritmic - izometrie, izoritmie, quasi *rubato* -, cât și cel modal-armonic - tipologii acordice din spațiul modului dorian pe **re** cu treapa a III-a mobilă, septacorduri eliptice de cvintă și cvartacorduri.



Exemplul 2: *17. Cântec în care se vorbește despre suferințele nemaipomenite ale piticilor, atunci când Albă-ca-Zăpada nu i-a ascultat să nu stea de vorbă cu nici un străin, și au găsit-o fără suflare, căzută în fața geamului deschis.*

3. FOLCLORUL

Recursul la elementele muzicii noastre autohtone de tradiție orală este văzut de compozitor ca o posibilă garanție a personalizării stilului său componistic. Și în acest caz, paleta semantică este foarte variată, mergând de la atmosfera nostalgică, ușor melancolică în piese precum: *Doină*, *Cântec lung*, *Cântec din lăută*, *Cântec de seară transilvănean* (*lui Hans Peter Türk*), până la atmosfera ludică exprimată prin vigoarea ritmică a unor piese precum: *La livadă sub cetate*, *Joc de feciori*.

În aceeași sferă semantică s-ar încadra și piesa *Mierla imaginară*, care schimbă registrul expresiv spre latura onomatopeic-improvizatorică sugerată, de asemenea, prin intonații și ritmuri populare românești.

Exemplul 3: *94. Mierla imaginară.*



Uneori imagistica muzicală nu are o filiație directă cu folclorul, concentrându-se pe exprimarea unor sonorități generic-evocatoare, de racord arhaic. În miniatura următoare, sugestivitatea titlului este orientată semantic de străvechea lăută – instrument armonic, deosebit de expresiv, a cărui scriitură presupune desfășurări omofone, cu parfum modal. Structurată tristrofic, piesa redă atmosfera unui coral, în care modul eolian pe **la** cu treapta a VII-a mobilă (**sol diez/sol becar**) evoluează în convergența aceleiași finale cu tonalitatea **la** minor (variantele armonică și naturală).



Exemplul 4: *51. Cântec din lăută*, măsurile 1-3.

4. PARODICUL (PERSIFLAREA)

4. PARODICUL (PERSIFLAREA) reprezintă o altă clasă semantică, bogat reprezentată prin titluri sugestive, precum: 12. *Piesă fără titlu;* 24. *Racul*; 25. *Doi cuci*; 45. *Notele s-au pierdut (Bucată descrisă ca în cartea de bucate a mamei)*; 48. *Moșul și baba (Parodie)*; 49. *Zece cățel ca vai de ei (Piesă pentru mâna stângă)*; 50. *Păsări*; 58. *Doi guguștiuci*; 59. *Cântec îngândurat*; 71. *Vals fals*; 86. *Extemporal*; 87. *Cântec trist pentru sol*.

Spre exemplu, în miniatura *Cântec trist pentru sol* este indusă ideea personificării unui sunet muzical, ce traversează ostentativ întreaga desfășurare sub forma unei pedale ritmizate, care este integrată unor contexte armonice diferite, atât ca structură, cât și ca poziție de registru. Desigur, semantica „tristeții" are o încărcătură parodică, sugerând pe undeva în mod persiflator o falsă acțiune „tragică" la adresa notei muzicale personalizate. Mijloacele de exprimare muzicală testează cu succes sonoritățile de tip *cluster* sau *precluster*, marcând alternativ relațiile



de integrare sau respingere a notei **sol** din structura armonică a diferitelor contexte.

Exemplul 5: *87. Cântec trist pentru sol.*

5. În cadrul următoarei categorii, **COMICUL**, titlurile miniaturilor combină o serie de cuvinte ce aparţin unor sfere lexico-semantice extrem de variate, menite să stârnească hazul: 6. *Marşul încăpăţânaţilor*; 20. *Maimuţa în oglindă (Împărţiţi în măsuri egale)*; 23. *Cimpoiul*; 26. *Fierăstrăul*; 35. *Care este nota falsă?*; 36. *Glumă*; 43. *Cântecul greieraşului sprinţar.*

Iată în cele ce urmează una dintre modalităţile de ilustrare ale comicului în plan sonor, desprinsă din miniatura *Marşul încăpăţânaţilor* ce se referă la caracterul ostinat al figuraţiei arpegiale din portativul inferior, încadrată într-o sintaxă omofonă definită de sonoritatea unei pentacordii hemitonice de tip lidic.



Exemplul 6: *6. Marşul încăpăţânaţilor.*

6. ANTINOMICUL este reprezentat doar de două titluri ce conţin acea contradicţie categorică între termeni: *Melodie pe clape albe şi negre* şi *Ceartă şi împăcare.*

În cazul primei piese, remarcăm un contrast puternic în cea de-a doua strofă, generat de tensiunea scordaturii armonice aplicată pentatoniei anhemitonice iniţiale (**sol-la-si-re-mi**), rezultatul translaţiei la semiton descendent (**fa diez-sol diez-la diez-do diez-re diez**) având efectul specific al unei distanţe semnificative pe scara cvintelor (cinci cvinte ascendente). Din raţiuni de citire/execuţie, compozitorul ar fi putut utiliza bemolul enarmonic, însă preferinţa pentru diez (deplasarea la secundă mică descendentă) duce la realizarea efectului vizual dorit, anunţat chiar din titlu.



Exemplul 7: *10. Melodie pe clape şi negre.*

7. Tema **TIMPULUI (PERIODICITĂŢII)** este prezentă în ciclul *Carte fără sfârşit...*pentru pian solo şi reprezentată de câteva titluri sugestive, precum: 11. *Tic-Tac*; 16. *Dintr-o carte veche*; 21. *Pic, Pic, Pic*; 33. *Roata de moară*; 39. *Rezonanţă*; 83. *Din şcoala veche*; 105. *Variabile – Perpetuum mobile.*

În această sferă semantică se subînscrie miniatura *Tic Tac*, în care pedala intermitentă pe sunetul **sol** evocă ritmicitatea caracteristică unui ceasornic, pliată pe tehnica de contrapunct dublu, în spaţiul unei hexatonii (**sol-la-si-re-mi-fa diez = palindrom).**

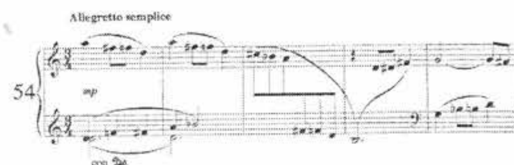


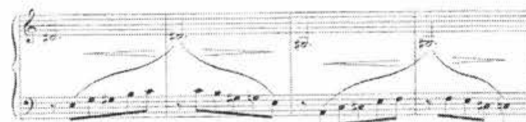
Exemplul 8: *11. Tic-Tac.*

Categoriile semantice legate de **RACORDUL MATEMATIC** (8) şi **TEHNICILE DE COMPOZIŢIE** (9) reprezintă un grupaj convergent ideii de limbaj modern, conotat puternic de tot ceea ce este mai nou în materie de compoziţie.

Pentru cea de-a opta categorie semantică, **RACORDUL MATEMATIC**, compozitorul utilizează în titlu termeni specifici domeniului matematicii, unde prevalează ideea de simetrie, ce va fi ilustrată prin diferite procedee în plan sonor: 2. *Am împărţit octava-n două*; 3. *Inversare*; 13. *2+2=4*; 15. *Mutare*; 38. *Numărătoare*; 46. *Adunări*; 54. *Simetrie*; 62. *Planuri inversate*; 92. *Oglinzi.*

Iată în cele ce urmează un exemplu ce susţine afirmaţia de mai sus, în care construcţia simetrică a miniaturii – anunţată chiar din titlu – este bazată pe recurenţă intervalică şi modelată pe **partiţii** ale **modulului simetric 3:1**.





Exemplul 9: *54. Simetrie.*

Una dintre cele mai bogat reprezentate categorii semantice o constituie **TEHNICILE DE COMPOZIŢIE**. Titlurile deosebit de sugestive precum şi analiza textului muzical ne-au orientat spre o sistematizare a procedeelor componistice, maestrul Dan Voiculescu recurgând în acest volum la o serie de tehnici de compoziţie moderne, pe care le îmbină cu cele tradiţionale:

- **Mixturi**: 89. *În terţe şi sexte*; 90. *Octave*; 91. *Mixturi*
- **Polifonie**: 53. *Mică invenţiune*; 56. *Canon*; 68. *Canon neîmplinit*; 81. *Cântec bizantin*; 82. *Contrapunctare*; 55. *Trei stări ale unei melodii*
- **Heterofonie**; 63. *Heterofonie*; 44. *Două rude (Heterofonie)*
- **Parafraze stilistice**; 52. *Cu gândul la Robert Schumann*; 57. *Piesă atonală (Omagiu lui Anton Webern)*; 67. *Dans (Omagiu lui Béla Bartók)*
- **Tehnici improvizatorice**; 69. *Acorduri figurate*; 72. *Improvizaţie (Să facem o compoziţie)*; 75. *Piesă imaginativă*; 93. *Studiu de ritm – improvizaţie*
- **Aleatorismul**: 28. *Scrieţi voi ritmul*; 70. *Trei etaje (Schema unei compoziţii)*; 76. *Puncte (Durate libere)*
- **Textcompoziţie**: 78. *Piesă cu vorbire (Variaţiuni inverse)*; 96-105. *Variabile*; 74. *Acţiuni*
- **Grafism**: 73. *Desene*

Remarcăm la această categorie o semantică **explicită**, cu titluri ce au trimitere directă la o problemă de scriitură sau la un fenomen sonor şi o semantică **implicită**, cu titluri metaforice, ce presupun conversia limbaj noţional-limbaj muzical.



Pentru semantica **explicită**, oferim ca exemplu miniatura cu titlul *Octave*, unde scriitura extinsă pe toata claviatura pianului se reduce la paralelisme de octave în manieră *rubato*.

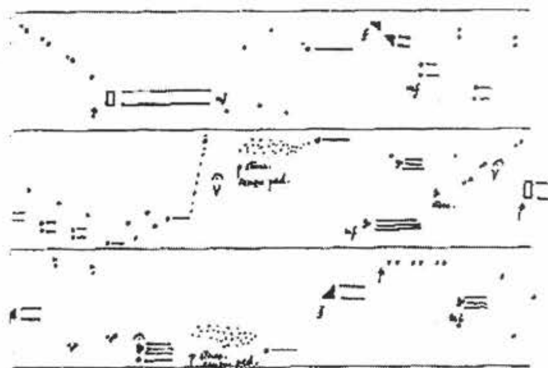


Exemplul 10: *90. Octave.*

Semantica **implicită** propune titluri metaforice, ce ne trimit la un limbaj propriu unui anumit compozitor, aşa cum se poate observa în miniatura *Piesă atonală (Omagiu lui Anton Webern)*, unde construcţia simetrică, polifonic-imitativă are o organizare de tip **serial**.



Exemplul 11: 57. *Piesă atonală (Omagiu lui Anton Webern)*



Alături de tehnici de compoziţie precum **textcompoziţia** şi **teatrul instrumental**, în ciclul *Carte fără sfârşit...* pentru pian solo întâlnim şi un caz singular de **grafism** în *Desene*, compozitorul apelând la imaginaţia şi fantezia interpretului în descoperirea corespondentului muzical.

Exemplul 12. *73. Desene.*

Ultima categorie semantică este reprezentată de **PROBLEMELE DE TEHNICĂ PIANISTICĂ**, ce presupun anumite dificultăţi în execuţie: 4. *Exerciţiu*; 5. *Îndemânare*; 7. *Şiruri negre de cocoare*; 19. *Citire*; 22. *Trompete la castel*; 32. *În zbor*; 34. *Desen*; 37. *Perechi*; 41. *Dans (la patru mâini)*.

Titlul *Îndemânare* sugerează în plan muzical abilitatea interpretului de a cânta cu ambele mâini în acelaşi registru, textul muzical limitându-se la o pentatonie anhemitonică octaviantă (**do-re-mi-sol-la-do**), distribuită pe un singur portativ (sintaxa monodică).

Exemplul 13: *5. Îndemânare.*



În concluzie, ciclul *Carte fără sfârşit...* pentru pian solo de Dan Voiculescu este compus din piese miniaturale concepute pe criterii de gradualitate – de la simplu la complex, în care se împletesc elementele de tehnică pianistică cu tehnicile de compoziţie modernă specifice secolului al XX-lea.

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel - *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1997.
BERGER, Wilhelm Georg – *Dimensiuni modale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979.
BUCIU, Dan – *Elemente de scriitură modală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981.
COSMA, Viorel – *Muzicieni din România, Lexicon bibliografic*, Bucureşti, vol. 1, 1989; vol. 2, 1999; vol. 3, 2001; vol. 4, 2001; vol. 5, 2002; vol. 6, 2003.
DUŢICĂ GHEORGHE – *Stratificări armonice în mediu bi- şi polimodal (Principiul formativ al octavei micşorate)*, rev. *Artes* a Universităţii de Arte „George Enescu", colecţia *Studii de teoria artei*, seria *Muzicologie*, nr. 2-3, Iaşi, 1999.
FIRCA, Gheorghe – *Structuri şi funcţii în armonia modală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988.
HERMAN, Vasile – *Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1977.
NEDELCUŢ, Nelida – *Semiografia pianistică în creaţia românească a secolului XX*, Teză de doctorat, MediaMusica, 2003.
NICULESCU, Ştefan – *Reflecţii despre muzică*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980.
NICULESCU, Ştefan – *Un nou „spirit al timpului" în muzică*, rev. *Muzica*, Bucureşti, nr. 9/1986.
OŞANU POP, N. – *Probleme ale receptării notaţiei muzicale utilizate în repertoriul pianistic*, *Lucrări de muzicologie*, vol. 10-11, Cluj, 1979.
RÂPĂ, Constantin – *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, *Sisteme tonale*, Cluj-Napoca, Editura Media Musica, 2001.
VARTOLOMEI, L – *Evoluţia semiografiei în muzica românească contemporană*, *Studii de muzicologie*, vol. VI, Editura Muzica, Bucureşti, 1970.
VIERU, Anatol – *Cartea modurilor (I)*, (*De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice*), Bucureşti, Editura Muzicală, 1980.
VOICULESCU, Dan – *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană*, rev. *Muzica*, Bucureşti, nr. 6/1974.

OPERA ÎN CREAȚIA LUI WOLFGANG AMADEUS MOZART

Eleva **Ema Morariu**, clasa a X-a
Profesor coordonator **Oana Vasilache**
Liceul de artă „*Ștefan Luchian*" Botoșani

În istoria teatrului muzical, numele lui W. A. Mozart reprezintă una dintre cele mai complexe perioade de sinteză ale clasicismului muzical, cu o varietate de ipostaze impresionantă. Preocuparea pentru teatru, manifestată încă din copilărie, va rămane o constantă a creației mozartiene, pe un drum al desfășurării mijloacelor de expresie și formulelor dramaturgice de la opera bufă la comedia muzicală, de la opera seria și dramma giocoso la basmul muzical, îmbinând caracteristicile singspielului, cu opera italiana și recepționând modelele reformei lui Gluck"- Grigore Constantinescu

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) a trăit în perioada clasicismului vienez, fiind unul din cei mai talentați creatori în domeniul muzicii clasice. Punctul de greutate în creația lui Mozart îl constituie opera. În opera adevărată, în muzica teatrală, scenică de operă, Mozart este o perfectiune.

Pe timpul lui Mozart domina stilul operei napolitane seria și bufe. Mozart adoptă procedeele cantabile italiene, dar acestora li se adaugă și influența melodiilor franceze, germane, care se contopesc înăuntrul concepției italiene. El amestecă stilurile dându-le o adâncime nesăbuită, iar muzica izvorăște ca dintr-o sursă neistovită.

Un gen față de care se simte cu mult mai apropiat și mai liber este singspielul. Singspielul este genul său cel mai drag, o vedem din faptul că mereu revine la această formă; după o operă seria sau bufă, scrie iar un singspiel.

În primii 12 ani a scris în diferite genuri dramatice: opere bufe : "La finta semplice" și "La finta giardiniera"; opere seria : "Mitridate" și "Lucia Silla"; pastorale : "Ascanio in Alba", "Il re pastore " și singspielul "Bastien și Bastienne", pe texte italiene și germane.

Operele care i-au adus gloria de mare muzician sunt: "Idomeneo", "Răpirea din Serai", "Nunta lui Figaro", "Don Giovanni", " Cossi fan tutte", "La clemenza di Tito" și "Flautul fermecat".

Prima operă pe care a scris-o, cam pe la vârsta de 12 ani, se numește "Die Schuldigkeit de ersten " KV 35 și este un singspiel. Este o operă demnă de invidiat, având în vedere vârsta pe care o avea. Urmează "Apollo et Hyacinthus" KV 38 în anul 1767 cu subiectul în limba latină; micul singspiel " Bastien und Bastienne" KV 50 și "La finta semplice" KV 51 care este o opră bufă în trei acte. În "Mitridate, re di Ponto" KV 87 scrisă în 1770, ne dovedește măiestria cu care stăpânește genul operei seria. În primul rând, recitativele acompaniate demonstrează seriozitatea tratării și respectarea riguroasă a formelor tradiționale. În "Lucio Silla" (Dramma per musica în trei acte) KV 135 scrisă în 1772, merge și mai departe. Stilul vocal devine strălucitor, iar recitativele sunt și mai interesante.

După două opere seria revine iar la opera bufă, creând " La finta giardiniera" KV 196 în anul 1774. Mai compune un festspiel în doua acte "Ascanio in Alba" KV 111 în anul 1771, o serenadă dramatică într-un act "Il sogno di scipione" KV 126, o serenadă în două acte "Il re pastore" KV 208 în anul 1775, o dramă eroică cu cor „Thamos, rege in Egipt" KV 345 în anii 1773 - 1779 și un singspiel „Zaide" KV 344 în anul 1779 fiind o operă neterminată. Toate acestea reprezintă perioada de pregatire a lui Mozart încheindu-se cu opera „ Idomeneo, re di Creta" KV 366 care este o dramma

per musica în trei acte. În "Idomeneo" se îmbină două principii muzicale: principiul numerelor închise şi principiul muzicii scenice. Corul are o întrebuinţare largă iar orchestra este destinată uneori descripţiilor scenice, ca de exemplu în tabloul furtunii sau al apariţiei monstrului.

Cu „Răpirea din Serai" KV 386 un singspiel în trei acte, face un pas înainte. Reuşeşte să se descătuşeze de şabloanele naţionale şi scrie opera în limba naţională. Această operă reprezintă totodată şi punctul cuminant al evoluţiei singspielului ca operă naţională germană.

În continuare compune „L`oca del Cairo" KV 422 în anul 1784 care este dramma per musica în trei acte dar care o lasă neterminată, „Lo sposo deluso" KV 430 în anul 1784 care este o opera bufă, „Der Schauspieldirektor" KV 486 în anul 1786 care este o comedie muzicală într-un act.

Urmează opera „La nozze di Figaro"(„Nunta lui Figaro") KV 492 în anul 1786 compusă în genul operei bufe. Aceasta o putem deduce din faptul că urmeaza tiparele acesteia, cu alternări de numere muzicale şi recitative secco, iar cele patru acte se grupează două cate două, dând o diviziune a operei în două părţi. Un lucru asupra căruia Mozart insistă este claritatea imaginilor. Şi opera bufă ajunsese la o dezvoltare însemnată a preciziei, dar nu şi în definirea caracterelor individuale.

După un an de la „Nunta lui Figaro" Mozart a scris opera „Don Giovanni" KV 527, dramma giocoso în două acte, urmărind aprofundarea psihologică şi crearea unei drame muzicale. Ca artist genial, Mozart a reuşit să realizeze în „Don Giovanni" o sinteză a tuturor genurilor de operă din timpul său. Cu toate că în " Don Giovanni" a atins apogeul cercetărilor sale dramaturgige, nu continuă acelaşi drum. Opera care urmează, „La clemenza di Tito" KV 621 din anul 1791 este tipul tradiţional al operei seria în care nu aduce nici un element nou. La fel, şi „Cossi fan tutte" KV 588 în anul 1790 este o opera bufă în care domină elementul de bufonadă, plin de mişcare şi strălucire mozartiană. Sentimentele lirice ale eroilor, ansamblurile, ariile pline de virtuozitate depăşesc chiar limitele operei bufe.

Activitatea creatoare a lui Mozart în domeniul operei se încheie cu singspeilul în două acte "Flautul fermecat" KV 620 care vine să îmbogăţească singspielul cu elemente noi, elemente preluate din opera seria şi bufă, printr-o noua tendinţă, aceea de feerie. Cu „Flautul fermecat", Mozart şi-a spus ultimul cuvânt in domeniul muzicii dramatice. Faţă de celelalte opere - „Nunta lui Figaro", „Don Giovanni"- singspielul „Flautul fermecat" este o operă de o individualitate aparte, datorită cadrului feeric în care se desfăşoară acţiunea basmului minunat, precum şi muzicii de o nobilă inspiraţie.

"Geniul său excepţional îl situează mai presus de oricare maestru, în toate domeniile artei şi în toate timpurile"- Richard Wagner

BIBLIOGRAFIE

MERIŞESCU, Gheorghe – *Istoria muzicii universale*, Editura Didactică şi Pedagogigă, Bucureşti, 1964
List of operas by Mozart - Wikipedia
Catalogul **Köchel** al operelor lui Mozart

MUZICA, PSIHOLOGIA ŞI FILOSOFIA

Elevii **Emilian-Mihai Nechifor** şi **Raluca Tihon**, clasa a IX-a
Profesor coordonator **Ramona Brucăr**
Colegiul Naţional de Artă *„Octav Băncilă”* Iaşi

Muzica si psihologia

Unul dintre marii poeţi ai Angliei spune *„Doar muzica cu farmecul ei spontan, poate potoli sufletul rătăcitor şi poate domoli mintea zbuciumată”*. Aceste cuvinte reprezintă legatura dintre muzica şi psihologie.

Psihologia, prin definiţia ei este ştiinţa care studiază comportamentul uman, inclusiv funcţiunile psihice şi procesele mentale ca inteligenţa, memoria, percepţia, precum şi experienţele interioare şi subiective cum sunt sentimentele, speranţele şi motivarea, procese fie conştiente, fie inconştiente.

Muzica în primul rând se referă la vibraţie, apoi orice aranjament de sunete generate în mod deliberat sau nu. Definiţia muzicii în sens precis este un subiect controversat, dar de obicei este vorba despre sunete organizate, de natură temporală, asociate cu un anume grad de ritm, melodie şi armonie, care impresionează analizatorul auditiv al fiinţelor datorită substratului afectiv-emoţional. Dintre cele două definiţii ale celoi doi termini reiese faptul că muzica se află în strânsă legatură cu psihologia. Fără indoiala muzica este una dintre cele mai apropiate arte de sufletul omenesc. De-alungul a milioanelor de ani,de la preistorie până în ziua de azi, muzica a evoluat trecând prin anumite perioade: de la primitivism şi instrumente rudimentare la muzica electronică alcatuită din multe instrumente din ce in ce mai sofisticate, pe zi ce trece.

Prin urmare, ar fi greu să ne imaginăm pe cineva, că s-ar putea lipsi totalmente de muzică în viaţa sa. Aflându-se în fiecare din noi ea acţionează ca unul din remediile cele mai importante în serviciul corpului şi sufletului nostru. Fără îndoială, muzica are influenţă asupra individului, ritmul şi armonia, ocolind filtrele logice şi analitice ale minţii,croindu-si drum spre suflet si spre imaginatie.

Muzica îţi induce o anumită stare atunci când o asculti. Astfel fiecare melodie, compoziţie este încadrată în câte un gen (R&B, pop, house, clasică, minimal etc). Spre exemplu, atunci când asculţi o melodie lentă cu caracter şi cu versuri legate de latura tristă a dragostei,si te afli intr-o situatie mai putin placuta ,devii mai melancolic, mai ganditor,mai trist, mult mai aprofundat în acea muzică, care de fapt este o soluţie de moment pentru a îţi alina durerea sau pentru a te ajuta in anumite cazuri. Cu ajutorul muzicii ritmate, dansante, vesele poti uita de griji şi te poţi distra foarte bine neutilizând noi *gadgeturi* apărute pe piaţa şi alte lucruri sofisticate, practic folosite numai pentru o forma de distracţie temporară.

În prezent există numeroase cercetări consacrate studierii influenţei muzicii asupra personalităţii, care constată efectele pozitive ale acesteea asupra diferitor funcţii şi stări ale organismului, ca de exemplu: influenţa muzicii asupra funcţiilor aparatului circulator; efectele de diminuare a oboselei fizice şi psihice; acţiunea muzicii ca medicament la bolnavii psihici; ca mijloc de optimizare a procesului de muncă în diferite ramuri ale sferei de producţie; efectul stimulativ asupra tuturor elementelor pozitive ale individului: iniţiativă, imaginaţie, creativitate, voinţă, perseverenţă, memorie, inteligenţă, încredere în sine, relaţii comunicative etc.

Referindu-ne acum numai la muzica vocală putem spune ca un element foarte important şi nu foarte amintit in unele studii este textul melodiei. Acesta usureaza redarea unei stari emotionale. Cuvintele influenteaza foarte mult starea de spirit a omului dintr-un moment poate schimba inclusiv gândirea şi raţiunea din acea clipa. Spre exemplu textul insotit de melodia ţi armoniile unei piese lente te poate face sa studiezi problema unei situatii mai drastic sau mult mai aspru si mai sever,iti schimba radical starea de spirit. O piesă ce nu te influenţează asupra melodiei sau asupra caracterului pe care îl ai nu îţi atrage atenţia asupra spuselor textului.

Textul accentuează mesajul transmis prin sunete cu ajutorul vibraţiilor acesta, ajungând a fi redat prin cuvinte şi prin melodie direct la sufletul şi mintea receptorului.

Am ales un alt tip de muzica şi anume muzica ambientală (de meditaţie) care are un efect foarte mare asupra psihicului uman. Atunci când faci anumite exerciţii fizice sau când vrei să te relaxezi cat mai bine posibil şi să ieşi din rutina care atrage după sine problemele, poţi asculta aceasta muzica de meditaţie care ajută la relaxarea corpului şi a minţii cu ajutorul sunetelor instrumentelor precum şi cele din natură. Din anumite studii realizate in acest domeniu reiese faptul ca ipreuna cu anumite exerciţii speciale insotite de muzica ambientala te poti interioriza mai usor şi iti poţi relaxa mintea la capacitate maxima ajungand pentru 30 de minute de exercitii şi melodii de meditatie să te simti ca un om ce a dormit o noapte de cel putin 9 ore. De obicei în această muzica se folosesc foarte mult sunete din natura dar si instrumente muzicale profesionale cum ar fi **trianglul**, **clopotei**, **pian**, **flaut** (în special), **chitara** şi multe alte instrumente ce produc vibraţii necesare pentru a ajuta în refacerea energiei minţii şi a corpului.

Un alt efect al muzicii asupra minţii omeneşti este acel asupra copiilor. Prin muzică copii dobândesc anumite deprinderi şi se educă într- lume frumoasă, într-o lume de neinlocuit. Prin muzica se urmaresc urmatoarele obiective la copii:

- dezvoltarea imaginaţiei, a creativităţii, a capacităţii de exprimare;
- echilibrarea personalităţii, prin dezvoltarea unor trasături pozitive de caracter;
- dezvoltarea sociabilităţii, prin participarea la activităţi de grup;
- educarea expresivitatii mimico-gesticulare;
- determinarea unor stări pozitive, diminuarea anxietăţii, a agresivităţii;
- îmbunatatirea orientării spatio-temporale şi a coordonării motrice;
- crearea unei stări generale de bine, de armonie.

Copii şi inclusiv adolescentii din ziua de azi sunt mult mai influentati de muzica deoarece aceasta a intrat in limbajul anturajului.Daca esti adolescent si iti place muzica Hip-Hop si vrei sa te imprietenisti si cu alt fel de adolescenti cum ar fi cei care asculta rock este foarte greu deoarece ei sustin ca prin muzica pe care o asculta dobandesc anumite energii,puteri etc si dezaprobeaza stilul pe care tu il abordezi,acest lucru datorindu-se si educatiei muzicale a acestora dar nu in ultimul rand influentei anturajului.Acest lucru nu este foarte placut pentru unii adoloscenti ce incearca sa cunoasca si alti oameni ce abordeaza alte genuri musicale decat cel pe care tie iti place.

Exista trei tipuri de copii ce au nivele diferite de energie:

- copii foarte activi ce preferă dansul,
- cei cu nivel mediu de activism ce preferă în general un instrument
- cei foarte putin active preferă audiţia muzicii sau activităţile muzicale în grup.

Din acest studiu demonstrat reiese faptul ca un copil cu un nivel de energie mediu poate ajunge, prin studierea unui instrument să atingă anumite calităţi şi să îşi dezvolte şi alte părţi ale creierului:

- Dezvoltarea auzului muzical
- Dezvoltarea memoriei

- Dezvoltarea scriiturii muzicale
- Dezvoltarea gândirii şi schimbarea unghiurilor de vedere asupra unei lucrări etc.

Din punct de vedere al tratării anumitor deficiente sau handicapuri, ascultarea muzicii favorizează nu numai dezvoltarea psihomotorie a omului, dar are acţiune benefică în tratarea autismului, dislexiilor, a diverselor tulburări de vorbire şi chiar la varstnici în boala Alzheimer.

De când ne nastem şi până murim muzica, una dintre cele mai apropiate arte ale sufletului nostru ne insoteste din momentul în care prima notă muzicală a încantat auzul oamenilor şi până astăzi, muzica devenind acel ceva fara de care nu poate fi conceputa viata in societate, conştiinţa şi natura omului. Atât în momentul de restrişte cât şi în cele de glorie ale civilizaţiei, muzica reprezintă expresia clară a sentimentelor, functionând ca un imbold în derularea acţiunilor oamenilor.

Fiinţa umană este o sfera care include muzica,o creeatie divina perfecta. Omul cuprinde in definitia lui muzica ca un element de bază. Ca o coardă sensibila a fiintei umane care vibrează în functie de intensitatea stimulului, muzica are influenta asupra omului, ritmul şi armonia croindu-şi drum spre comorile ascunse ale sufletului. În muzică, între creator şi public intervine un element fundamental: interpretul, acesta fiind oglinda prin care publicul poate privi creeatiile acestuia. Prin intermediul interpretului muzica patrunde in cele mai ascunse colturi ale sufletului, făcând să vibreze cea mai mica fibra a acestuia. Iată de ce optimismul poate fi cultivat cu ajutorul muzicii, a sunetelor placute; s-ar putea chiar spune chiar ca muzica este bateria care alimentează cu energie psihica optimismul.

Muzica este un univers de creaţie, având efecte pozitive asupra diferitelor funcţii şi stari ale organismului: efecte de diminuare a oboselii fizice şi psihice; actiunea muzicii ca medicament la bolnavi, efectul stimulativ asupra tuturor elementelor pozitive ale individului: imaginatie, activitate, voinţă, perseverenţă, memorie, inteligenţă etc.

Ca tot ceea ce este lasat de divinitate, muzica poate avea influenţe benefice dar şi nocive. Aici avem în vedere marea diversitate a genurilor de muzică contemporană: rock, rap, hard-rock, etc, care tind să eclipsesze muzica de calitate, muzica clasică.

Muzica este un important factor al refacerii afectiv-emotionale. Ea tonifică speranţele şi chiar calitatile creatoare, în general fiind un factor al achilibrarii si potentarii trasaturilor pozitive personale. Numeroase studii intreprinse de cercetîtori, afirmă faptul că muzica are o mare influenţă asupra activităţii celor supuşi auditiilor, în sensul diminuării sau chiar eliminării stărilor emoţionale negative (stres, frică), provocând - prin capacitatea sa de stimulare a stării de relaxare - reacţii emoţionale pozitive, acestea lăsându-şi amprenta şi asupra celorlalte procese psihice. Audierea sistematică a muzicii de calitate contribuie în mare masura la purificarea de emotii negative si aoboseala acumulata si la stimularea tuturor elementelor positive (ce pot fi valorificate) ale individului: inteligenţa, imaginaţia, creativitatea etc. Îţi poate reda încrederea în propria persoană şi viaţă. Ea se adresează atât laturii conştiente cât şi celei inconstiente. De cele mai multe ori, latura inconştientă este cea care face să renască optimismul, care te poate părăsi uneori.

Muzica şi filosofia

Prejudecata paralizantă a „muzicii grele" se întâlneşte la cei care încă nu a încolţit curiozitatea intelectuală faţă de enigmele muzicii. „*Enigme*", deoarece prin caracterul anevoie de definit al conţinutului ei, muzica are pentru mulţi o aparenţă tainică. Înţelegerea muzicii - şi când spunem *înţelegerea* avem în vedere nu atât senzaţia de vagă euforie auditiv-sonoră, cât asimilarea profundă a unei simfonii sau sonate - incepe, de obicei din momentul când în mintea noastră apar întrebări asupra sensului acestei arte.

Îţi dai seama că, pe masură ce intensifici participarea intelectuală în relaţia cu muzica, aceasta îţi dezvăluie noi şi nebănuite adâncimi spirituale. Oricât de variate şi particulare ar părea întrebările ce nasc în noi la contactul cu muzica, majoritatea lor gravitează in jurul problemei ventrale: ce ne spune muzica?

Muzica în primul rând, se referă la vibraţie, apoi orice aranjament de sunete generate în voce deliberat sau nu. La baza muzicii stau două elemente: **creaţie** - procesul prin care artistul concepe şi îşi realizează opera care este dependentă nu numai de capacităţile imaginative ale acestuia, dar şi de premisele culturale în care el trăişte - şi **receptare** - actul prin care publicul sau auditoriul ia contactat nemijlocit cu creaţia artistului, prin ideile, senzaţiile şi emoţiile transimse de acesta prin intermediul operei sale.

De-alungul veacurilor de cercetări stiintifice s-au elaborat numeroase teorii interesante şi solid argumentate cu privire la esenţa şi menirea muzicii, dar practica compozitorilor a încântat într-un tempo mult mai rapid decât cercetările teoreticienilor. Răspunsul nostru porneşte de la premisa pe care o considerăm de neclintit că muzica este o interpretare specifică a existenţei umane, că în ea se afirmă atitudine faţă de viata. Pentru a nu se transformă însă într-o dogmă, această expunere generală trebuie adaptată infinitelor forme de manifestare în faţa cărora nu pune creaţia muzicală a trecutului şi a prezentului. Astfel vom spune că muzica este un fenomen artistic deosebit de complex apărut o dată cu omenirea. Indiferent de capacitatea de înţelegere, muzica vorbeşte fiecăruia din noi, ea fiind în stare să trezească emoţii puternice în adâncul fiinţei noastre.

În concluzie vom spune că muzica este un fenomen artistic deosebit de complex apărut odată cu omenirea, ea fiind strans legată de personalitatea umană, de starea sa de spirit sau sănătate, de mediu social în care individul îşi desfăşoară activitatea.Indiferent de capacitatea de înţelegere, muzica vorbeşte fiecărui din noi, ea fiind în stare să trezească puternice emoţii din adâncul fiinţei noastre. Totodată, muzica stabilind nenumărate relaţii între ea şi ascultători, dar şi între obiecte şi fenomene, constituie drept singurul mijloc autentic şi potent de comunicare între diferite popoare. Nu întâmplător marele compozitor Joseph Haydn afirma: „*Muzica mea este înţeleasă de toată lumea*”[79].

BIBLIOGRAFIE

BALAN, George - *Chipul geniului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1987

MARIN, Marian – *Muzica, temă de meditaţie filozofică*, Editura Lider, 1992

MERIŞESCU, Gheorghe - *Curs de istorie a muzicii universale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1964.

[79] www.citate .ro

ASPECTE ALE DUALISMULUI ROMANTIC ÎN MINIATURA PIANISTICĂ SCHUBERTIANĂ CONSIDERAŢII INTERPRETATIVE

Profesor drd. **Roxana Ota**
Colegiul Naţional de Artă „*Octav Băncilă*" Iaşi

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, în lucrările instrumentale se poate observa coexistenţa notelor romantice cu principiile clasice. Dacă Frédéric Chopin şi Franz Liszt ilustrează creaţia romantică în toată plenitudinea sa, aspectele muzicii lui Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy şi Robert Schumann deţin elemente clasice alături de cele specific romantice. Creaţia instrumentală schubertiană vădeşte o atitudine clasică ce evoluează treptat spre romantism în timp ce la Robert Schumann, spre exemplu, procedeul este invers. Romantic în lucrările timpurii, el afirmă tendinţe clasicizante la maturitatea creatoare.

Antiteza romantică se manifestă la Franz Schubert prin transpunerea în muzică a tot ceea ce înseamnă sentiment omenesc: duioşie, tristeţe, veselie senină, melancolie sau zbucium şi suferinţă tragică. Compozitorul nu a avut o viaţă sentimentală foarte tumultoasă, însă pe un fond emoţional propriu extrem de fertil, el asimilează toate aceste trăiri, transformându-le într-o stare sufletească personală, pe care o resimte cu o intensitate înzecită. „[...] *Schubert topeşte în eul său viaţa interioară a semenilor săi*"[80].

Alături de expresivizarea melodiilor prin desfăşurări de largă respiraţie, Franz Schubert creează diferenţieri subtile în exprimarea temelor, *dualismul* desfăşurându-se prin intermediul jocului de lumini şi umbre, al contrastului major-minor sau prin redarea variată a aceleiaşi idei, în diferite tonalităţi sau la instrumente diferite. Augmentările sau diminuările de intensitate ale fluxului emoţional sunt deasemenea redate prin inovatoare procedee armonice.

Înzestrat cu o neobişnuită uşurinţă în exprimarea muzicală, F. Schubert descrie aspectele vieţii într-o muzică foarte limpede şi elocventă. „*Schubert nu va atinge înălţimile gândirii şi năzuinţelor beethovenniene, în schimb el va zugrăvi bogatul univers lăuntric al omului obişnuit*"[81]. În creaţia sa, compozitorul surprinde nepăsarea, idealurile restrânse ale micii burghezii, platitudinea vieţii cotidiene, prăpastia dintre aspiraţiile nobile şi meschinăria faptelor concrete, precum şi conflictul între ideal şi realitate. Decepţiile personale îl fac pe compozitor să abordeze aceste teme cu mai multă profunzime, acesta forând adâncimile sufletului omenesc şi evidenţiind adevărul psihologic mai pregnant, odată cu trecerea anilor. Seninătăţii oarecum naivă a *dragostei*, înfăţişată într-o lumină caldă şi o dulce reverie, i se va opune durerea adâncă a dezolării şi *însingurării*.

Compozitorul găseşte noi modalităţi de exprimare a propriului univers lăuntric printr-o sensibilitate ale cărei consecinţe constituie modificări esenţiale în domeniul formelor şi al mijloacelor de expresie. În creaţia sa pianistică se poate observa o mai mare libertate a formei în cadrul celor tradiţionale, precum şi apariţia unora noi. Acestea iau naştere în atmosfera de veselie a petrecerilor, fără să urmeze un plan sau reguli bine stabilite. Astfel sunt *impromptu*-urile, *valsurile*, *momentele muzicale*, ce constituie o trăsătură a epocii în ceea ce priveşte muzica prezentă în saloanele aristocraţiei. Compuse atât pentru pian *solo* sau pentru *duo*, miniaturile muzicale schubertiene sunt adevărate confesiuni cu caracter autobiografic, asemenea unui jurnal in care compozitorul consemnează clipe din intimitatea sa

[80] Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică – vol. I*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1962, pag. 87
[81] Pascu, George; Boţocan, Melania, *Carte de istoria muzicii, vol I*, Iaşi: Editura Vasiliana'98, 2003, pag. 298

spirituală, împletind expresia liberă, spontană cu sentimentul de sinceritate şi pasiune. Libertatea expresiei nu presupune însă lipsa totală a unei ordini interioare a lucrărilor sale.

Farmecul miniaturilor pianistice schubertiene reiese din candoarea melodiilor, din zâmbetul emanat de muzica acestora ce degajă uneori mai multă tristeţe decât bucurie, şi din simplitatea armonică atât de sugestivă. Melodica schubertiană reuşeşte să evoce stări emoţionale conflictuale, dominate de agitaţia pasiunii sau de sentimentul *însingurării*. Forma acestor lucrări (*Impromptu*-uri, *Momente muzicale*) este subordonată în totalitate sentimentului exprimat, reflectând fluctuaţiile universului interior al compozitorului. Într-una din cronicile sale, R. Schumann afirmă despre muzica schubertiană că este creată *„pe măsura diversităţii gândurilor şi dorinţelor umane”*[82] şi că F. Schubert *„dispune de accente pentru cele mai fine senzaţii”*[83].

Chiar dacă nu el este inventatorul genului miniatural, F. Schubert a dăruit literaturii pianistice adevărate bijuterii nobile care vor constitui izvoare de inspiraţie pentru numeroase generaţii de compozitori. Asemenea *liedurilor*, miniaturile pianistice sunt desemnate să exprime momentul psihologic în care se succed fugitiv mai multe emoţii prin juxtapunerea elementelor duale.

Impromptu-urile schubertiene sunt modele de miniaturi pianistice cu vădite contraste emoţionale. Apropiate de universul liric al *liedurilor*, acestea surprind frânturi din viaţa sufletească, expuse cu o neobişnuită spontaneitate, F. Schubert utilizând diferite procedee variaţionale, generatoare ale unor simţăminte şi gânduri antitetice, asemănătoare acelora simbolizate de entităţile schumanniene *Eusebiu* şi *Florestan*.

Elocvent în ceea ce priveşte exprimarea dualităţii romantice este cel de-al doilea *Impromptu* al opus-ului 90, *Allegro* în *mi bemol major*, prin antiteza puternică realizată între secţiuni.

De un farmec şi o prospeţime cu totul aparte, tema miniaturii pluteşte graţios, în ghirlande de triole cu sens ascendent / descendent, asemenea unui *perpetuum mobile*.



Exemplul 1 – *Impromtu op. 90 nr. 2*, măsurile 1-8

Scriitura pianistică schubertiană nu a fost niciodată mai aproape de cea a lui F. Chopin iar strălucirea şi virtuozitatea atât de rar întâlnite la F. Schubert se dezlănţuie cu o naturaleţe neverosimile.

Sub aspect interpretativ, în secţiunea I a lucrării dinamica are un traseu firesc, cu inflexiuni ce urmăresc sensul ascendent sau descendent al melodiei, interpretul având un permanent control al calităţii sunetului. Registrul acut în care găsim inserate nuanţele de *forte* şi *fortissimo* nu permite utilizarea unui atac în forţă asupra claviaturii, existând pericolul asperităţilor sonore. Permanent se va

[82] Leahu, Alexandru, *Maeştrii Claviaturii. Eseu asupra literaturii pianistice*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1976, pag. 126

[83] *Idem*.

urmări conturarea unui sunet cald, prin utilizarea *legato*-ului în profunzimea clapei, supleţea mâinii şi a braţelor deţinând un rol extrem de important în conducerea degetelor pe suprafaţa claviaturii.

Cea de-a doua strofă a acestei secţiuni îmbogăţeşte discursul muzical prin apariţia unei voci superioare a cărei evidenţiere sporeşte expresivitatea muzicii. Accentele de expresie inserate asupra doimilor constitutive sunt rezultatul augmentării dinamice anterioare şi comportă un atac provenit din relaxarea braţului. Triolele nu constituie acum un plan sonor inferior ci deţin rol primordial în construcţia dinamică.

În finalul secţiunii I, F. Schubert conferă discursului muzical o notă dramatică prin inserarea unor *sforzande* iar prin amplificarea dinamică pregăteşte totodată apariţia episodului median, în *si minor*, ce aduce un puternic contrast de atmosferă.

Ben marcato şi *ff* sunt indicaţiile pe care F. Schubert le aşează în deschiderea secţiunii mediane, elemente ce impun interpretului o abordare cu totul diferită faţă de cea a secţiunii I, al cărei debut a fost marcat de indicaţiile *legato* şi *piano*. Metrul ternar, accentele inserate pe timpii I şi II precum şi intervenţia triolelor la
vocea inferioară dau acestui fragment un caracter *„à la hongroise"*[84] (ungar), extrem de propice realizării unui puternic contrast emoţional.



Exemplul 2 – *Impromtu op. 90 nr. 2*, măsurile 83-90

Interpretul va urmări cu precădere construcţia dinamică a vocii I, într-o desfăşurare unitară. Imaginarea vocală a acesteia precum şi susţinerea din interior a frazelor reprezintă strategii interpretative ce nu permit sacadarea discursului muzical, pericol existent în cazul unei astfel de scriituri.

Impromptu-ul nr. 4, *Allegretto în la bemol minor*, beneficiază de o largă popularitate, deţinând un limbaj şi o expresivitate de o profunzime tulburătoare. Lucrarea este construită sub forma scherzo – trio – scherzo, episodul central aducând contrast expresiv prin melodia sa nostalgică şi totodată pasională. Secţiunea I a *Impromptu*-ului, axată pe trei motive muzicale, deţine în planul său semantic elemente ale zbuciumului, a neliniştii interioare. Primul motiv, o desfăşurare arpegială din şaisprezecimi, are un caracter uşor depresiv ce îşi aşează amprenta asupra întregii lucrări.



Exemplul 3 – *Impromptu op. 90 nr. 4*, măsurile 1-2

Acesta debutează în *pianissimo* dar pe parcursul desfăşurării muzicale se amplifică secvenţial, atingând pragul nuanţei de *forte*. Realizarea sa tehnico-expresivă implică un minim de efort al

---

[84] *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, sous la direction de François-René Tranchefort, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1987, pag. 677

degetelor ce vor acționa de la nivelul claviaturii, fără aportul excesiv al mâinii ale căror mișcări vor fi aproape insesizabile. Fragmentarea acestui motiv pe parcursul primei secțiuni deține un rol expresiv aparte, compozitorul tensionând atmosfera prin secvențări și augmentări dinamice ale acestuia.

Cel de-al doilea motiv întrerupe desfășurarea șaisprezecimilor descendente, confesând prin intermediul unor acorduri pe pătrimi în *non legato*, o durere tainică.



Exemplul 4 – *Impromptu op. 90 nr. 4*, măsurile 5-6

Senzația de apăsare sufletească va culmina în măsurile 23-30 în care cel de-al doilea motiv cunoaște o ușoară dezvoltare. În ceea ce privește aspectul dinamic, fiecare apariție motivică va avea în vedere o construcție ascendentă spre culminația din fragmentul menționat anterior.

Cel de-al treilea motiv apare la mâna stângă, în registrul generos al violoncelului, vibrațiile sale transformând motivul I într-un simplu acompaniament *aerat* (mâna dreaptă).



Exemplul 5 – *Impromptu op. 90 nr. 4*, măsurile 44-53

Noua idee muzicală transformă atmosfera creată până acum, inducând lumină și speranță spiritului. Observăm și de această dată un discurs secvențial creat întocmai pentru a sugera senzația de înălțare. Expunerea acestui fragment muzical presupune un dozaj sonor bine controlat, sonoritatea pornind de la nuanța de *pianissimo* și ajungând la *fortissimo* în măsura 64, într-o izbucnire de lumină, efect sonor atribuit zborului de șaisprezecimi de la mâna dreaptă.

Episodul central, în *do diez minor*, constituie o pagină în care suferința atinge culmi nebănuite, destăinuind latura duioasă și candidă a sufletului compozitorului. Dacă în prima secțiune sufetul își recupera speranța, aici durerea îl copleșeste din nou.





Exemplul 6 – *Impromptu op. 90 nr. 4*, măsurile 107-114

Destul de dificil de realizat sub aspectul tehnico-expresiv este linia tematică principală ce revine degetelor superioare ale mâinii drepte, celelalte dezvoltând împreună cu stânga acompaniamentul. Distanțele între melodie și acompaniament nu depășesc de prea multe ori intervalul de octavă, ceea ce permite interpretului realizarea unui *legato* din mână. Desigur, aportul pedalei este absolut necesar, aceasta fiind acționată în funcție de evoluția melodică a mâinii drepte dar și de rezonanța pe care basul trebuie să o confere întregii măsuri. Susținerea interioară a frazelor contribuie de asemenea la redarea unitară a acestui episod a cărui scriituri prezintă de multe ori pericolul sacadării. O serie de modulații enarmonice fac trecerea spre reluarea scherzo-ului ce se încheie cu o coda în *fortissimo*, sugestia unei adevărate victorii a spiritului.

Din ciclul de *Impromptu-uri op. 142*, ne atrage atenția cea de-a doua lucrare, a cărei structură formală, din nou scherzo – trio – scherzo, relevă contururi psihologice care vădesc dualismul romantic al începutului de secol XIX.

Seninătății primei secțiuni, i se opune episodul trio, mai sumbru și agitat, muzică a cărei esență vine să confirme lupta contrariilor din sufletul schubertian. Secțiunea I a lucrării deține o scriitură acordică a cărei ușoară monotonie este revigorată de elementul ritmic punctat.



Exemplul 7 – *Impromptu op. 142 nr. 2*, măsurile 1 – 4

Sub aspect interpretativ evitarea accentului pe timpul doi al măsurii și conducerea expresivă a liniei sopranului poate fi realizată într-o ușoară și unitară creștere. Se va merge pe cât posibil pe ideea de *legato* la care pedala își va aduce aportul, fără a încețoșa însă discursul muzical. Sonoritatea capătă amploare în cea de-a doua perioadă, tinzându-se chiar spre nuanța de *fortissimo*, pentru a cărei realizare este nevoie de brațe relaxate, a căror greutate se va sprijini în vârful degetelor. Permanent interpretul va căuta vibrațiile unui sunet de calitate, având în vedere faptul că discursul muzical evoluează spre registrul acut, ale cărui armonice se pierd rapid, existând riscul unor asperități.

Episodul trio în *re bemol major* aduce contrast de atmosferă prin freamătul triolelor, prin sincopele apăsătoare dar mai ales prin modulațiile rapide și subtilele enarmonii. Toate acestea se dezvoltă progresiv dezvăluind o forță expresivă nebănuită.



Exemplul 8 – *Impromptu op. 142 nr. 2*, măsurile 47-50

Interpretul va exprima caracterul agitat al acestei secțiuni printr-o paletă dinamică foarte variată ce pleacă de la *pianissimo*, atingând maximum de intensitate pe momentele de *sforzando* în *fortissimo*. Inflexiunile *crescendo / decrescendo* tensionează puternic atmosfera şi se desfăşoară pe întinderi mari ca unitate temporală dar şi în ceea ce priveşte registrul pianului. Sincopele răsună obsesiv în bas, asemenea unor clopote ce anunță tragicul final. Raportul de intensitate dintre cele două entități muzicale ce se derulează în registrele extreme ale pianului, va constitui una din principalele preocupări ale interpretului. Linia basului susține permanent periplul dinamic al discantului, armonicele sale îmbogățind sonoritatea fragmentului.

Deşi viața lui F. Schubert părea destul de ştearsă şi lipsită de evenimente dramatice, cele *Şase Momente Muzicale D 780 op. 94* dovedesc o varietate de trăiri lăuntrice. Profunzimea lirismului acestor lucrări are ca sursă inspiratoare o stare sufletească trăită cu intensitate, aşezată adesea în contrast cu o alta aflată la polul opus. Multe dintre aceste miniaturi au o formă tripartită, secțiunea mediană creând o antiteză nuanțată ce conduce auditoriul în cele mai intime colțuri ale sufletului schubertian.

Una din cele mai profunde şi originale lucrări ale acestui ciclu este cea cu numărul patru, *Moderato* în *do diez minor*, în scriitura căreia numeroşi analişti au regăsit influența *Preludiilor* lui Johann Sebastian Bach[85]. Aceasta se manifestă în cursul limpede al şaisprezecimilor *legato* din prima secțiune a lucrării, prin intermediul cărora compozitorul creează un murmur pur romantic ce alternează la mâna stângă cu ritmuri sumbre, uneori chiar sălbatice.



Exemplul 9 – *Moment muzical op. 94 nr. 4*, măsurile 1-8

Durerea reprimată pe care compozitorul o evocă în şaisprezecimile *legato* izbucneşte uneori în nuanța de *forte*, susținută de optimile *staccato* din bas. Pentru a sublinia greutatea psihologică a fragmentului, precum şi pentru a ne menține în atmosfera stilistică ce l-a inspirat pe compozitor, optimile de la mâna stângă ar putea fi redate în maniera *non legato*. Traseul dinamic va urma sensul ascendent / descendent al şaisprezecimilor precum şi periplul armonic al acestora, tonurile luminoase fiind evidențiate prin uşoare creşteri iar cele întunecate prin diminuări ale sonorității. Sesizăm modificarea modalității de atac din desfăşurarea mâinii stângi, în cea de-a treia perioadă a acestei secțiuni (m. 39-51). Optimile executate până acum în *staccato / non legato* solicită aici un *legato* în profunzimea clapei, în a cărui realizare interpretul şi-ar putea imagina mental sonoritatea violoncelului.

Dualitatea romantică este prezentă în această lucrare prin contrastul introdus de episodul central în *re bemol major*, un cântec de leagăn tandru şi sentimental cu un ritm ostinat specific (două şaisprezecimi / pătrime / optime).



[85] *Guide de la Musique de piano et de clavecin*, pag. 680

Exemplul 10 – *Moment muzical op. 94 nr. 4*, măsurile 62-65

Atmosfera de visare conduce auditoriul în tonalitățile îndepărtate şi încântătoare ale lui *fa bemol major*. Elementul ritmic ar putea induce sacadarea discursului muzical, de aceea este ideal ca interpretul să îşi creeze fraze ample, de largă respirație, într-o permanentă căutare a sonorității calde şi cristaline, ce va exprima puritatea şi candoarea sufletului de copil, în contrast cu maniera sobră de redare a suferinței din prima secțiune a lucrării.

Ultima lucrare ciclului, *Allegretto* în *la bemol major*, îmbină farmecul melodic vienez cu incomparabilul rafinament armonic schubertian, creând cu o subtilitate genială acel sentiment al zâmbetului printre lacrimi, un melanj de trăiri duale. Este o muzică a inimii ce se dezvăluie cu o spontaneitate şi delicatețe neverosimile.



Exemplul 11 – *Moment muzical op. 94 nr.6*, măsurile 1-8

Tainica destăinuire din prima secțiune a lucrării se desfăşoară într-o sonoritate redusă pe care nu o va tulbura decât un unic moment de acorduri în *fortissimo* ce încearcă să reverse lumină şi speranță asupra spiritului, încercare înăbuşită însă de armonii depresive (*la bemol minor*). Observăm prezența pauzelor de pătrime ce dețin un puternic rol expresiv. În exprimarea acestora interpretul va acționa la nivel psihologic, în sensul imaginării interioare a unor vibrații în momentul desprinderii degetului din clapă. Astfel, se va obține tensiunea necesară redării ideii muzicale, precum şi un context sonor omogen.

Primei secțiuni îi urmează un trio în *re bemol major*, cu un caracter trist şi *însingurat*, reflexie a atitudinii demne şi resemnate cu care Franz Schubert îşi trăieşte durerea. Prima perioadă a acestei secțiuni îşi expune ideea muzicală secvențial, mai întâi în octava I iar apoi în registrul acut, compozitorul subliniind insistent suferința ce îl macină. Degetele vor acționa cu presiune asupra claviaturii, fără un atac propriu-zis, ci din lăsarea greutății brațului în acestea. Schimbarea registrului este suficientă pentru o nouă culoare sonoră, fără a fi nevoie de modificarea contextului dinamic.



Exemplul 12 – *Moment muzical op. 94 nr.6*, Trio, măsurile 1-16

Concluzia lucrării exprimă chintesența sintagmei *Wonne der Wehmut*[86] (*Desfătare în tandrețe*), acea dulce voluptate a lacrimilor, pe care F. Schubert a exprimat-o în toată plenitudinea. Ne amintim astfel și de întrebarea pe care compozitorul o adresa adesea: *„Connaissez-vous des musiques gaies? Moi pas...”*[87] (*„Cunoaşteți muzici vesele? Eu nu...”*).

Creația schubertiană uneori dureroasă, sumbră, alteori melancolică și gingașă, contrastează cu viața simplă și liniștită a compozitorului. În locul unor lucrări cu caracter amabil, transparent și de o simplitate vieneză, F. Schubert oferă posterității o muzică tulburătoare, patetică, ce trezește în noi regretul *Paradisului Pierdut* și aspirația către o altă lume. Ceea ce scapă analizei și ceea ce nu se lasă dedus din epoca sau mediul în care a trăit artistul, constituie tocmai esența artei sale: *sentimentului iubirii* mereu în opoziție cu *drama singurătății*.

BIBLIOGRAFIE

BRUMARU, Ada – *Romantismul în muzică – vol. I*, București: Editura Muzicală, 1962

LEAHU, Alexandru – *Maeştrii Claviaturii. Eseu asupra literaturii pianistice*, București: Editura Muzicală, 1976

MASSIN, Jean et Brigitte – *Histoire de la Musique Occidentale*, Paris: Librairie Fayard / Messidor–Temps Actuels, 1985

NEGRUȚIU, Ștefana-Grațiela – *Fenomene polare în arta creației muzicale*, Timișoara: Editura Bastion, 2009

PASCU, George; BOȚOCAN, Melania - *Carte de istoria muzicii, vol I*, Iași: Editura Vasiliana'98, 2003

SPĂTARU, Dan – *Franz Schubert*, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957

SCHNEIDER, Marcel – *Schubert*, Paris: Edition du Seuil, 1963

SCRUTULESCU, Dan – *Interpretare și stil în muzică*, București: Editura Muzicală, 1984

VIANU, Tudor – *Studii de filosofie și estetică. Dualismul artei*, București: Editura Gramar, 2001

*** *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Editura Macmillan, 2001

****Encyclopédie des Grands maitres de la musiques romantique*, Paris, 1990

****Guide de la musique de piano et de clavecin*, sous la direction de François-René Tranchefort, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1987.

Partituri

Impromptus, Budapest: Edition Urtext, Edited by Miklós Dolinszky, Könemann Music Budapest, 1996

Moments Musicaux, Budapest: Edition Urtext, Edited by Miklós Dolinszky, Könemann Music Budapest, 1996

Discografie

Schubert The Complete Impromptus / Moment Musicaux, Alfred Brendel. Philips: CD 684937 – 2

Schubert – Piano Works, Wilhelm Kempff. DG Imports: CD 57689-2

Schubert – Impromptus op. 90 / op 142, Mitsuko Uchida. Philips: CD 7685

Schubert – Moments Musicaux, Vladimir Ashkenazy. London / Decca: 1169562.

---

[86] *Guide de la Musique de piano et de clavecin*, pag. 681

[87] *Idem.*

TUNURI ASCUNSE PRINTRE FLORI ȘI FRÉDÉRICH CHOPIN

Eleva **Ana Thea Panainte**, clasa a VII-a
Profesor coordonator **Maria Georgeta Popescu**
Colegiul Național de Artă „*Octav Băncilă*" Iași

În raport cu veacurile precedente, viața muzicală din secolul XIX se diversifică fără precedent. Publicul tradițional de la curțile princiare și palatele nobililor nu mai este singurul beneficiar al manifestărilor muzicale. În importante centre europene au loc concerte, recitaluri și spectacole de operă organizate în săli sau teatre ale operelor de curte devenite instituții publice.

Eliberați de servituțiile de la curțile aristocrate, muzicienii, în multiple ipostaze de compozitori, interpreți sau pedagogi, cunosc o faimă internațională, fiind invitați ca instrumentiști și dirijori în toate centrele de muzică europene.

Dezvoltarea vieții muzicale se datorează perfecționării instrumentelor, pianul ocupând primul loc datorită pătrunderii sale în muzica camerală și în instituțiile de educație muzicală. Pentru cererile crescânde de partituri, apar și se dezvoltă editurile muzicale, care comercializează cele mai variate transcripții pentru pian ale marilor creații simfonice și de operă, privilegiind astfel cunoașterea lor de către cercuri cât mai mari de oameni.

Marea generație romantică, alcătuită din compozitorii născuți în primele două decenii ale secolului al XIX-lea, a produs în istoria muzicii una dintre cele mai importante revoluții de până atunci, atât în ceea ce privește varietatea și intensitatea sentimentelor exprimate, cât și, decurgând din acestea, limbajul sonor întrebuințat. Pe lângă formele și genurile clasice – sonata, simfonia, concertul și cvartetul – s-au născut altele noi, specifice, cu structuri mult diversificate și, aparent, nu într-atât de riguroase, de dimensiuni mai mici, între care (și în primul rând) *liedul*, *miniatura instrumentală* și *poemul simfonic*.

Dacă în secolele anterioare, diversitatea stilistică a creațiilor muzicale la fiecare popor în parte este mai puțin conturată, în secolul al XIX-lea, școlile naționale vor îmbogăți limbajul muzical și vor oferi culturii muzicale noi aspecte.

Una dintre personalitățile cele mai proeminente ale epocii este Frédérich François Chopin, născut la Zelazowa Wola, pe 1 martie 1810, ca fiu al unei poloneze și al unui expatriat francez. De mic, Frédérich manifestă înclinații artistice, de aceea, capitala Poloniei apreciază potențialul muzical al copilului de opt ani, „Revista Varșoviei" vorbind despre Chopin ca despre „un geniu". Băiatul gândea, simțea și se exprima prin pian, căruia i-a dedicat cea mai mare parte a lucrărilor sale. Primele lecții de muzică le primește de la mama sa la o vârstă foarte fragedă, iar la unsprezece ani începe cursurile de compoziție cu un strălucit reprezentant al muzicii acelui timp, Joseph Elsner.

În anul 1828, Chopin face un turneu la Viena, unde publicul îl ovaționează, entuziasmat de talentul său și de ineditul propriilor sale creații, în schimb muzicienii nu sunt mulțumiți de delicatul său tușeu pianistic. După alte concerte, date la Varșovia, se decide să plece în străinătate în vederea desăvârșirii sale artistice. La 2 noiembrie 1830, Frédérich părăsește Polonia. La plecare este însoțit de prieteni și de iubitul său profesor, Joseph Elsner. Aceștia i-au oferit o urnă cu pământ polonez, presimțind că nu se va mai întoarce în patrie și i-au cântat o piesă a lui Elsner, intitulată „Nu-i nimic că-ți părăsești țara, fiindcă sufletul tău rămâne cu noi..."

Pe drum, la Stuttgart, află de căderea Varșoviei sub baionetele țariste. „Orologiul

turnului din Stuttgart bate ora unu noaptea – scria Chopin. Câte ființe omenești mor oare la ora asta în lumea întreagă?! Copii își pierd mama, mamele își pierd copiii. Câte planuri se prăbușesc și câtă tristețe răsare din atâtea morți... Eu sunt aici cu mâinile goale și oftez din când în când, revărsându-mi desperarea asupra pianului."

După un popas de aproape doi ani la Viena, în 1831 ajunge la Paris. Va da lecții de pian și va concerta în săli publice, dar mai mult în saloanele nobililor, căci nu iubește sala mare de concert, ci se va simți în largul lui în intimitatea unui public restrâns.

Viața acestui înaripat artist a fost tristă. Succesele mondene, dragostea prietenilor nu puteau acoperi tristețea ce-i măcina sufletul. Alături de revolta și durerea produsă de soarta poporului său, o boală cumplită îi va măcina organismul. Iubirea aprinsă pentru Maria Wodzinska a lăsat urme în sufletul său, ea fiind zădărnicită de opunerea familiei, care nu dorea un angajament cu un muzician fără viitor. *Valsul op. 69* în La*b* Major este cântecul de adio al acestei nefericite iubiri.

La Paris o întâlnește în salonul Mariei d'Agoult pe scriitoarea George Sand, care va exercita, un timp, o binefăcătoare influență asupra sa, lărgindu-i orizontul literar și dându-i aripi în creația sa. Cu timpul, aceasta l-a copleșit cu îngrijirile materne, impunându-i tiranic felul ei de viață, fapt care l-a stingherit. L-a silit să plece în insulele Baleare, crezând că-i va fi prielnică șederea în regiuni mai calde, dar starea de sănătate i se va înrăutăți.

În februarie 1848 dă ultimul său concert la Paris și apoi o însoțește pe eleva sa, Jane Stirling, în Anglia și Scoția într-un lung turneu de concerte, ce-l va epuiza. Cu sănătatea ruinată, revine la Paris, iar tuberculoza îl răpune, stingându-se din viață la 17 octombrie 1849.

Alături de Hector Berlioz și Franz Liszt, Chopin formează trinitatea componistică romantică. El rămâne în istoria muzicii ca unul dintre marii melodiști cu o inepuizabilă inventivitate creatoare.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, unii creatori continuă tradiția clasică, în schimb alții făuresc noi genuri desprinse de rigoarea clasică. Romanticii îmbogățesc limbajul muzical și lărgesc formele muzicale pentru a reda viața lăuntrică sau pentru a configura sonor imagini literare. Continuarea tradiției clasice se face și prin perpetuarea formelor și a stilului clasic, considerate de unii autori imuabile. Ei alunecă într-un epigonism steril, alții păstrează notele stilistice esențiale, dar accentuează patosul expresiei, îmbogățesc limbajul și lărgesc tiparele arhitectonice.

Compozitorii romantici au prețuit mult genul miniatural. Dornici de a-și traduce emoțiile, ei au scris piese de mici dimensiuni, a căror elaborare nu pune probleme de arhitectonică, ci de expresivitate. Corespondent al liedului, miniatura instrumentală este concisă și este de cele mai multe ori o imagine a vieții interioare a autorului, o confesiune. Pianul, care permite exprimarea prin complexe mijloace armonice și polifonice, va deveni instrumentul lor preferat. Tematica miniaturilor instrumentale este foarte variată, mergând de la confesiunea intimă până la exprimarea năzuințelor unui popor sau chiar ale umanității. *Reveria* de *Schumann* sau *Preludiul nr. 15* de Chopin sunt imagini care evocă viața sufletească a autorilor, în schimb *Studiul revoluționar* de Chopin ne sugerează atitudinea creatorului în fața dramei poporului polonez.

Respectând schema sonatei clasice, Schubert se lasă furat de darul său melodic, întrebuințând alături de melodii cantabile, valsuri, marșuri și desfășurări muzicale de tipul recitativului instrumental. Cu spiritul său ordonat și cu un melodicism cursiv, Mendelssohn scrie sonate de o clasică limpezime, dar fără o accentuată tensiune emoțională. În schimb la Chopin, Schumann și la Liszt, sonata capătă o viguroasă amprentă romantică, ei fiind principalii reprezentanți ai sonatei romantice.

Dintre cele trei sonate ale lui Chopin, putem spune că cea în si bemol minor și si minor pot fi considerate exemple grăitoare de exprimări muzicale romantice și drame imstrumentale. Spre deosebire de dramaturgia simplă, dar puternică, a *Sonatei în si bemol minor*, cea în *si*

minor este mai sinuoasă, mai complexă şi mai puţin tragică. Abateri de la planul tonal al sonatei clasice găsim în sonatele lui Chopin si Schumann, ei concepând sau eliminând diferite elemente tematice.

În cele două *Concerte pentru pian şi orchestră în mi minor şi în fa minor* de Fr. Chopin, rolul orchestrei este limitat la acompaniamentul solistului. Pianului îi conferă toată inventivitatea sa genială, îmbinând încântătoare linii melodice cu pasaje de frenezie ritmică, de exuberanţă tehnică şi momente de intens dramatism.

Genul miniatural capătă şi aspecte generalizatoare, evocând trăsăturile specifice ale unei anumite epoci, ale anumitor locuri sau popoare. Astfel, *Polonezele* lui Chopin evocă pe „vechii polonezi, aşa cum ni-i descriu cronicile" după opinia lui Liszt.

Dezvoltând miniatura pentru pian în piese foarte dense şi expresive, Chopin realizează imagini complexe şi foarte variate, mergând de la lirismul visător până la cutremurătoare zvârcoliri tragice. Trăsăturile sale stilistice se diferenţiază de cele ale contemporanilor săi germani, întrucât atât climatul spiritual polonez în care s-a format şi a trăit, cât şi lupta sa cu viaţa au fost diferite.

Pianul se regăseşte pe tot parcursul operei sale, de cele mai multe ori purtând chiar un rol exclusiv, iar compoziţiile sale sunt considerate culmile repertoriului pentru acest instrument. Deşi muzica sa se încadrează în rândul celor mai pretenţioase opere în privinţa tehnicităţii, stilul lui Chopin iese în evidenţă prin profunzimea nuanţei şi a expresivităţii, şi nu doar prin complexitatea tehnică. El inventează genuri muzicale precum balada, însă cele mai cunoscute inovaţii sub semnătura sa privesc genuri deja existente precum sonata pentru pian, valsul, nocturna şi preludiul.

Frédérich Chopin s-a inspirat în creaţia sa din tezaurul naţional. Aceea era perioada în care contactul strâns cu muzica populară devenea necesară pentru afirmarea culturii naţionale, folosită ca armă de luptă pentru eliberarea de sub tirania ţaristă.

Poloneza este un dans popular de origine poloneză, cu un caracter măiestos, sărbătoresc, cunoscut din secolul XIV şi care a căpătat o mare răspândire la balurile din saloanele Europei şi în special în Franţa în secolele XVII şi XVIII. Este un dans de perechi, care începea cu prezentarea dansatorilor, după care urmau diferite mişcări printre care o fandare, o accentuare a timpului 3 al măsurii. Melodia avântată a dansului este în măsură ternară (¾), cu formule ritmice caracteristice (**ex. nr. 1**). Poloneza a fost de asemenea introdusă în suite şi în alte lucrări instrumentale sau pentru orchestră de François Couperin, Georg Philipp Telemann, Georg Friederich Händel, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Franz Liszt etc. Devine piesă de gen, de sine stătătoare, prin cunoscutele *Poloneze pentru pian* de Frédérich Chopin. Scrise departe de patrie, aceste piese, ca şi *Mazurcile*, sunt o mărturie a patriotismului autorului, a înţelegerii profunde a esenţei muzicii populare poloneze. O scriitură pianistică plină de virtuozitate pune în valoare toate resursele instrumentului, implicit ale interpretului.

Structura *Polonezei op. 26 nr. 2* este asemănătoare cu forma de rondo-sonată (**ABACABA**) datorită bitematismului contrastant şi a existenţei relaţiei tipice, atât în ceea ce priveşte tonalitatea cât şi individualizarea episoadelor.



ex. nr. 1 - formula specifică a polonezei

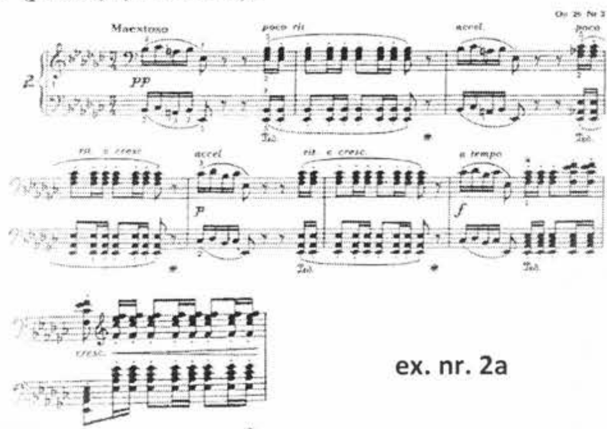


ex. nr. 2b

Prima temă a **A**-ului (misterioasă, ce clocoteşte şi creşte puţin câte puţin, până „explodează" într-un moment *con forza* - **ex. nr. 2b**), în tonalitatea minoră mi*b*, începe cu o

secvență repetată de patru ori, de fiecare dată diferită din punct de vedere melodic sau al tempoului (**ex. nr. 2a**).

A doua temă a primei secțiuni - **A**, este ca și „curcubeul după ploaie", o dezlănțuire ce începe ca fiind delicată și feminină, într-un mod mult mai liniștit, în comparație cu prima temă din **A**, pentru a se ajunge treptat la o respirație bruscă în ***f*** (forte), completată de o reverență în ***p*** (piano) (**ex. nr. 3**).



ex. nr. 2a



ex. nr. 3

A doua secțiune **B** (**ex. nr. 4a**), în relativa majoră a tonalității mi*b* minor, Sol*b* Major, pornește calm, pentru a pregăti o serie de pasaje tehnice dificile de octave (**ex. nr. 4b**), continuate de o reluare a primei secțiuni.



ex. nr. 4a



ex. nr. 4b

Secțiunea **C** se va cânta mai rar, clar, într-o manieră măiestuoasă, fiind compusă din mai multe secvențe repetate de fiecare dată diferit (**ex. nr. 5**).

Se va repeta **ABA**-ul, dar desigur, nu identic. Coda va fi ca o reverență, una ca un șuvoi de apă, clară și lină. (**ex. nr. 6**).



ex. nr. 5 ex. nr. 6

În alegerea repertoriului studiat de un „viitor pianist" trebuie ținut cont de o serie de elemente subiective, cum ar fi: nivelul tehnic, artistic al tânărului interpret, gustul pentru anumite lucrări, stilul, etc. Odată selectată, piesa muzicală necesită a fi parcursă cu maximă atenție, pentru a se forma o imagine cât mai clară asupra elementelor de detaliu.

Studiul se va concretiza prin sesizarea și parcurgerea unor „momente cheie", prin însemnări particulare, personalizate, legato-uri de frazare, structură și manieră de interpretare, aproximând cu responsabilitate timpul și numărul de repetiții.

Polonezele lui Chopin vor fi mereu niște bijuterii prețioase din coroana operelor muzicale, câteva perle strălucitoare din tezaurul muzicii universale.

BIBLIOGRAFIE

DENIZEAU, Gérard - *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane 2000

NAIE, Lăcrămioara - *Reflecțiile pianului*, Editura Artes, Iași 2007

PASCU, George, BOȚOCAN, Melania - *Carte de istorie a muzicii vol. I*, Editura Vasiliana '98, Iași 2003

*** LAROUSSE - *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București 2000

*** *Dicționar de termeni muzicali – de uz curent*, Editura Spiru Haret, Iași 2005

*** *Manual de istoria muzicii și de forme muzicale pentru clasele XI-XII*, Editura Didactică și pedagogică, București 1985

www.wikipedia.org

www.chopin.pl

TIMP ŞI SPAŢIU LA TIBERIU OLAH
Sonata pentru clarinet solo

Profesor **Cristina Pasat**
Şcoala „*Elena Cuza*" Iaşi
Profesor drd. **Andreea Guţan**
Colegiul Naţional de Artă „*Octav Băncilă*" Iaşi

Activitatea creatoare a compozitorului Tiberiu Olah (şi cunoscută publicului), îmbrăţişează o perioadă de peste două decenii, perioadă jalonată de remarcabile succese. O sumară fişă informativă în acest sens ne va facilita înţelegerea mai temeinică a preocupărilor de bază ale compozitorului, a drumului pe care se înscrie creaţia sa. Pornind de la lucrările scrise în intervalul de timp petrecut la Conservatorul din Moscova (clasa profesorului Messner) - „ Sonatina pentru pian" (1949-1950) tipărită în 1954, „Cvartetul de coarde" (1952), „Sonatina pentru vioară şi pian" (1953) tipărită în 1963, încununată cu Premiul Academiei R.S.R., „Trio pentru vioară, clarinet şi pian" (1954), „Simfonia" (1954-1955), tipărită în 1964, lucrare de diplomă, şi continuând cu „Cantata pe vechi versuri ceangăieşti" (1956), tipărită în 1960, premiată la Festivalul Tineretului de la Moscova din 1957, „Echinocţii" (1957), tipărită în 1968, cantata „Prind visele aripi" pe versuri de Maria Banuş (1959), ciclul Brâncuşi „Coloana infinită" (1963), lucrare ce a obţinut Premiul Koussenvoitzki pentru disc în 1967-1968, „Sonata pentru clarinet solo" (1963), tipărită în 1964, „Ritm şi spaţiu", „Poarta sărutului", „Masa tăcerii", „Sonata pentru violoncel solo" (1970), Tiberiu Olah se dezvăluie ca un compozitor fecund, preocupat de problemele muzicii secolului nostru şi, în egală măsură, receptiv la sugestiile muzicii populare (transilvănene în special), înscriindu-se pe drumul tradiţiei lui Bartok, Messiaen, Enescu.

Muzica lui Tiberiu Olah este bazată pe un sistem modal dezvoltat de el însuşi. Compozitorul a început de la lucrul cu seriile numerice şi structurile proporţionale, care îmbinate într-un întreg omogen lasă să se întrevadă legăturile cu stratul arhaic al folclorului românesc. Lucrările lui Tiberiu Olah se bazează pe tehnica variaţiei continue, cu o atracţie evidentă faţă de ideea de ciclu („Brâncuşi", „Armonii", „Invocaţii", „Echinocţii", „Translaţii", etc), punând în valoare idei originale sub diferite aspecte, cum ar fi suprapunerea lucrării cu ea însăşi sau cu o altă lucrare făcând parte din acelaşi sistem.

Tiberiu Olah s-a arătat mai apropiat de muzica vocală, apoi de muzica de film, domeniu în care a dobândit o poziţie dominantă pe plan naţional. Prin ideile sale, compozitorul a contribuit substanţial la creşterea rafinamentului muzical al cinematografiei naţionale, unele dintre partiturile sale pentru film fiind reluate chiar în sala de concert sub formă de lucrări simfonice independente: „Răscoala" 1965, „Mihai Viteazul" 1969-1970, documentarul „Ştefan Luchian" 1957. Printre filmele pe genericul cărora se află numele lui Tiberiu Olah pot fi menţionate: „Avalanşa" 1959, „Străzile cu amintiri" 1961, „Sărutul" 1964, „Comoara de la Vadul Vechi" 1964, „Puterea şi adevărul" 1971, „Trecătoarele iubiri" 1977.

A scris şi muzică pentru teatru: „Mioriţa" de Valeriu Anania 1967, „Troienele" de Euripide – Sartre 1966 şi chiar o operă – parodie „Geamgii din Toledo" 1959.

Creaţia sa cuprinde numeroase lucrări în genul cameral (vocale şi instrumentale), printre care: „Cvartet de coarde" 1952, „Sonatina pentru vioară şi pian", „Sonata pentru clarinet solo nr.1" 1963, nr. 2 din ciclul „Brâncuşi", „Sonata pentru violoncel solo" 1970, „Sonata pentru flaut solo" 1978, „Sonata pentu clarinet nr.2" cu bandă magnetică 1982, „Perspective pentru 13 instrumentişti" 1969, „Concerto notturno pentru saxofon alto, clarinet bas, vibrafon şi marimbafon" 1983.

Printre lucrările lui Tiberiu Olah în genul concertant şi simfonic se numără, în primul rând, „Brâncuşi - nr.1 Coloana infinită", nr.3 „Poarta sărutului", nr.5 „Masa tăcerii", apoi alte titluri precum: „Simfonie", „Suita simfonică „Luchian"" – 1957, „Cinci piese pentru orchestră" – 1966, „Translaţii I" pentru 16 instrumente de coarde – 1968, „II" pentru instrumente de coarde şi suflători de lemn – 1973, „III" pentru suflători de lemn – 1973, „Simfonia pentru coarde" – 1970, suita simfonică „Mihai Viteazul" – 1971, „Evenimente 1907" – 1972, „Armonii I" pentru orchestră simfonică, „II" pentru suflători şi percuţie, „III" pentru orchestră simfonică – 1977-1978, „IV" concert pentru 23 de instrumente – 1981.

De asemenea, în opera lui Tiberiu Olah nu lipsesc piese în care principalul rol îl deţine vocea umană şi acestea ar fi madrigalele („Pasărea măiastră", „Crinul", „Dragoste, dragoste", „Strigătura"), simfonii corale („Timpul cerbilor"-1973, uprinzând refrene din colinde româneşti), lucrări vocal – simfonice („Cantata pentru cor de femei, două flaute, instrumente de coarde şi percuţie" pe versuri vechi ceangăieşti), oratoriul „Constelaţia omului" pe versuri de Maiakovski – 1958 – 1960.

Complexul muzeistic Brâncuşi de la Tg. Jiu a sugerat compozitorului un ciclu de 5 lucrări, una din acestea fiind chiar sonata pentru clarinet solo, a doua lucrare din ciclul mai sus menţionat.

Ciclul reprezintă o cotitură hotărâtoare în creaţia sa, pe drumul cuceririi unui stil propriu.

Nucleele modale minimale de 3,4,5 sunete sau monodia ca esenţă de tip modal, cum apar în „Sonata pentru clarinet solo", se prefigurează drept ideal de simplitate, de perfecţiune, asemeni operelor brâncuşiene. Reevaluarea pentatoniei într-o tehnică proprie autorului, a dispersării în spaţiu („Rime I pentru clarinet şi bandă", „Rime II pentru saxofon") duce la obţinerea unor rezultate sonore „consonante în sensul modern, actual al cuvântului".

Alături de acestea, o serie de procedee de ornamentare melodică a „schemei de durate" sau anumite formule coloristice orchestrale contribuie la închegarea unităţii pieselor ciclului pe un plan mai complex.

O atentă investigare a resurselor expresive ale instrumentelor de suflat, l-au determinat pe Tiberiu Olah să realizeze una dintre cele mai izbutite lucrări ale sale „Sonata nr.1 pentru clarinet solo", cu un nou profil al imaginii sonore, bazat pe elemente tematice de tip modal, pe exploatarea maximă a registrelor şi timbrurilor, pe reliefarea pregnantă a unor elemente polifonice, cu toate că specificul strict monodic al instrumentului este evident.

Unul din procedeele tipice modului de lucru al lui Tiberiu Olah este acela al „brodării" ritmico-melodice a unei „scheme temporale", ale cărei durate reprezintă cifre din şirul de bază, constituit de compozitor. Daca existenţa unei serii cifrice, aplicate în egală măsură elementului ritmic şi melodic ne-ar putea aminti unul din principiile bartokiene preferate, modul său de prelucrare simplu şi original, aparţine incontestabil compozitorului Olah.

Aceste durate ale „schemei temporale" sunt ordonate după diferite principii, iar la Tiberiu Olah necesitatea expresivă muzicală primează întotdeauna asupra unor elemente de legitate severă.

Duratele apar într-o ordine mereu diferită, amintind apariţia unor durate scurte, care potenţează la maximum efectul şi care gradează apariţia duratelor lungi, printr-o „progresie temporală". Aceste durate sunt fie „umplute", fie sunt lăsate descoperite, dar „acoperite" cu diferite pulsaţii ritmice.

Acest mod absolut liber de a figura o anumită durată este un procedeu pur tehnic, el nefiind sesizat ca atare de către ascultătorul neavizat. Pe de altă parte, el creează un mod original de a concepe ritmul, fără măsuri, ritmuri sau subdiviziuni în sensul tradițional al noțiunilor. Raporturile ritmice obişnuite sunt deplasate pe planul raporturilor între agogici diferite. Acest procedeu permite exploatarea unor efecte particulare, precum apariția treptată de subdiviziuni scurte (percepute ca melisme rapide), oscilația între aglomerări – rarefieri a diferitelor agogici. Duratele lungi apar treptat, simultan însă cu aglomerarea de subdiviziuni scurte.

Materialul tematic al sonatei are la bază o structură modală de 8 sunete, care pe parcurs se completează până la totalul de 12 sunete, material ce conține linii melodice apropiate melosului popular.

Sonata este concepută într-o singură parte, Molto risoluto, având o formă tristrofică, împărțire înțeleasă într-un sens mai larg, deci o eşalonare tripartită, care începe cu o expoziție largă, liberă, în care predomină elementul melismatic și sunetele lungi.

În expoziție există un element ritmic, care se cântă de obicei în nuanțe mari (f, ff), element derivat din celula de bază și el melodic enunțat imediat după celula de bază printr-un sunet lung, care, variat, apare în nuanțe de p, pp, dolce, cantabile.

Urmează o dezvoltare liberă în care întâlnim un fugato (o expoziție de fugă) ingenios realizată prin diferențe de registre, intervalul predominant fiind septima.

În încheierea ne este prezentată o repriză cu noi pasaje melismatice care amintesc de strofa expozitivă. În final, sonata se încheie cu o codetă.

Sonata devine mai captivantă prin dinamica contrastantă abordată de Tiberiu Olah, printr-o ritmică foarte variată: măsuri de 4/16; 5/16; 2/4; 7/16; 8/16; 10/16.

Mijloacele de articulație sunt de la legato, până la staccato, staccatissimo, slap, slaptongue. Sonata conține, de asemenea, o mare varietate de registre ce cuprind în totalitate registrele instrumentului solist, clarinetul.

Semnificativ pentru creația lui Tiberiu Olah este raportul dintre schemă și muzică, între procedeu și rezultatul final. Strategia de interpretare este de a da relief, culoare, personalitate fiecărui element, de la celula muzicală până la structuri mai mari și de a le echilibra conform partiturii, textul acesteia fiind studiat, în prealabil, cât mai profund.

Muzica lui Tiberiu Olah urmează o linie mai complexă. Ea este bogată în detalii, minuțios cizelată, densă în nuanțe de culoare, este o muzică de tensiune, robustă, dinamică, dar și rafinată, mai romantică, de o înaltă ținută artistică și umană.

Caracterul ei stilistic, originalitatea complexă face să fie greu de încadrat într-o anumită orientare sau curent contemporan, dar definește noua concepție asupra spațiului și timpului muzical al lui Tiberiu Olah.

BIBLIOGRAFIE

BENTOIU, Pascal – *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, Bucureşti 1975
BERGER, Wilhelm Georg – *Estetica sonatei moderne*, Editura Muzicală, Bucureşti 1984
CHELARU, Carmen – *Cui i-e frică de istoria muzicii?*, vol. I, II, III, Editura Junimea, Iaşi 2004
CONSTANTINESCU, Grigore – BOGA, Irina – *O călătorie prin istoria muzicii*, Editura Didactică şi Pedagogică RA, Bucureşti 2008
OLAH, Tiberiu – *Muzica grafică sau o nouă concepţie despre timp şi spaţiu*, Revista Muzica
OLAH, Tiberiu – *Pentru înţelegerea justă a relaţiei între conţinut şi formă în muzică*, Revista Muzica
OLAH, Tiberiu – *Sonata pentru clarinet solo*
PASCU, George – BOŢOCAN, Melania – *Carte de istoria muzicii*, vol I, II, Editura Vasiliana-98, Iaşi 2003
POPOVICI, Fred – *O introducere în muzica secolului XX*, Editura Enciclopedică, Bucureşti 2004
TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia – *Tratat de forme şi analize muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti 2005
VASILIU, Laura – *Formă, stil, personalitate – Studii de muzicologie*, Editura Artes
****Dicţionar de mari muzicieni*, Larrousse, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti 2000
****Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Dumitru Bughici, Editura Muzicală 1978
****Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1984
****Enciclopedie de la musique*, Editions Sequoia, Paris – Bruxelles
****The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Version 3, 2006

FRANZ LISZT - REPERE STILISTICO - INTERPRETATIVE (1811- 1886)

Profesor drd. **Raluca Pânzariu**
Colegiul Național de Artă „*Octav Bancilă*" Iași

Personalitatea compozitorului, pianistului, pedagogului, scriitorului și artistului Franz Liszt reprezintă una dintre cele mai importante momente în viața romantismului muzical.Prezența vulcanică a acestuia a stârnit multe controverse, dezaprobări, dar și aprecieri, recunoașteri, precum și multiple succese.Întreaga viață a lui Liszt poate fi considerată ca un exemplu al activității sale dedicate artei muzicale, "o luptă neîncetată împotriva rutinei, a stagnării, a conservatorismului în muzică ". I.Hohlov.

Multilaterala sa activitate și bogata sa creație oglindesc multiplele ipostaze ale compozitorului: de virtuoz concertist, dirijor, pedagog, creator de înaltă concepție precum și scriitor cu fin spirit de observație.Legat de spiritul romantic prin inspirația din natură, artele plastice și literatura tuturor timpurilor, acest artist a avut un larg orizont, însuflețit fiind de înalte idealuri artistice.Însăși pregătirea sa a contribuit la constituirea concepției sale despre muzică și a rolului ei în viața omului.Hrănit din cele trei mari culturi europene: germană, franceză și italiană, având succese concertistice pe tot continentul european, Liszt a avut conștiința universalității sale.

Născut la 22 octombrie 1811 în Ungaria, la Raiding, unde tatăl său, Adam Liszt era funcționar la curtea renumitului prinț Esterhazy și violoncelist în orchestra acestuia, Liszt a avut de mic copil șansa de a fi fost înconjurat de mirajul muzicii. Astfel, crește înconjurat de lucrările lui Haydn, Mozart si Beethoven, afirmându-și de timpuriu calitațile muzicale: la vârsta de șapte ani cânta deja foarte bine la pian, la nouă ani dădea concerte publice, iar la zece ani studia cu C. Czerny și A. Salieri la Viena. Primul profesor, îi dezvoltă înclinația spre virtuozitate, asigurându-i o solida bază tehnică, iar cu al doilea studiază compoziția.

În anul 1823 tatăl său îl insoțește la Paris unde Cherubini îi refuză intrarea la Școala Regală de Muzică (Conservator).Debutează totuși în martie 1824 și devine elevul maeștrilor Paer și Reicha, la fugă și contrapunct, reușind să scrie la vârsta de 14 ani opera "Don Sanche" sau "Castelul dragostei". În scurt timp, adolescentul pianist cucerește saloanele pariziene, având turnee de concerte și în țări ca Anglia și Italia. În timpul unuia din turnee, în anul 1827, la Bologna, tatăl său, care îl insotea în acel turneu, moare subit. Apăsat de depresie, Liszt își manifestă pentru prima oara dorința de a intra într-un ordin călugăresc, intentie sinceră, care avea să reapară și să se finalizeze mai târziu.Este scos din această stare de Revoluția din iulie, când scrie "Simfonia revoluției".

Devenind unul dintre artiștii prețuiți ai vieții muzicale pariziene, Liszt cunoaste acum cele mai importante personalitați ale literaturii, ale artelor plastice și ale muzicii.Îi ascultă pe cei trei mari muzicieni care îi vor influența în mod decisiv dezvoltarea: Berlioz, Paganini și Chopin.

Apropierea de Berlioz a avut o semnificație fundamentală pentru tânărul Franz, acesta inoculându-i subiectivismul romantismului și dragostea pentru monumental.Liszt a încercat să facă la pian ce facea Berlioz cu orchestra și a transcris pentu pian solo mai multe lucrări orchestrale printre care și "Simfonia fantastică". El a fost primul "orchestrator" al pianului, realizând o minunată dinamică a extremelor prin punerea în valoare a întregii

suprafațe a claviaturii, realizând astfel o bogată cascadă variată în sonorități.Pianul devine sub mâinile lui, dotate cu o mare putere de cuprindere, echivalentul unei orchestre simfonice.

Contactul cu virtuozitatea lui Paganini, are un efect magic, chiar magnetic asupra lui Liszt, care va încerca să smulgă pianului efecte nemaivăzute, asemănătoare violonisticei arcușului. Tehnica violonistică uimitoare a lui Paganini îi dă un impuls hotărâtor în crearea tehnicii pianistice romantice, transcriind pentru pian câteva din "Capriciile" lui Paganini pentru vioara solo, aglomerând dificultăți peste dificultăți, acestea devenind un uluitor echivalent pianistic al pieselor originale pentru vioară.

După Paganini, compozitorul l-a auzit pe Chopin constientizând astfel poezia artei sale interpetative și capacitățile pianului în redarea unei palete infinite de nuanțe coloristice subtile.

La o serată muzicală a lui Chopin, Franz o cunoaște pe contesa Marie d'Agoult, erudita si talentata scriitoare (cunoscută în literatură sub pseudonimul de Daniel Stern) care-și părăsește căminul și copiii pentru a conviețui cu el în Elvetia și apoi Italia.Vor avea trei copii, dintre care o fată Cosima, va deveni soția lui Wagner, după divorțul ei de dirijorul Hans Bulow.

Ajutat și influențat de contesa d'Agoult, Liszt se afirmă și ca scriitor de articole și studii. Cea mai valoroasă ca document de epocă va fi cartea cu titlul "Frederic Chopin" (1851), ca omagiu postum adus de Liszt compozitorului și pianistului polonez.

Între anii 1825-1838, Franz Liszt a compus numeroase transcripții și parafraze ce au provocat entuziasmul publicului datorită temelor cunoscute și pasajelor de virtuozitate. Urmează o perioadă de turnee (1839-1848) cu succese răsunătoare în toată Europa.În 1848 se stabilește împreună cu noua sa prietenă, Carolyne de Sayn -Wittegenstein, la Weimar. Aici desfășoară o activitate prodigioasă de dirijor al Teatrului și al capelei curții ducelui Karl Friederich.

La Waimar (1848 -1861), Liszt a avut cea mai fructuoasă activitate componistică din viața sa. Cele mai bune lucrări simfonice și cele mai valoroase creații pianistice au fost scrise în acest timp: "Sonata in Si minor" (1853), "Simfonia Faust" (1854-1857), "Simfonia Dante" (1855-1856), "Missa de Gran" și multe alte mari lucrări. Liszt s-a manifestat și ca pedagog pasionat, dând lecții de compoziție și interpretare.Tot aici, Liszt a început să dirijeze nenumărate lucrări ale contemporanilor săi, în special premiera cu "Lohengin" de Wagner (1850). Însă prestația sa ca dirijor nu este, în general, cunoscută.

La 15 decembrie 1858, în urma unor intrigi îndreptate impotriva sa, Liszt și-a dat demisia din postul de la Weimar.În 1861 se mută la Roma și intră în ordinul călugărilor fanciscani. Muzicianul, profund credincios, devine om al bisericii, în această perioadă descoperind repertoriul vocal al renașterii care avea să-i deschidă gustul pentru marile lucrări religioase. Acum scrie splendidele variațiuni pe tema lui Bach(1862), oratoriul "Christus" (1862-1867) și "Missa încoronării" (1867).

Începând cu 1869 își reia călătoriile împărțindu-și timpul între Roma, Weimar și Budapesta. La Weimar a redevenit compozitor și dirijor, în 1877 dirijând premiera cu " Samson și Dalila" de Saint-Saens. Roma a fost pentru el un loc de reflecție și meditație mistică iar la Budapesta a avut dezamăgiri cu privire la statutul său de compozitor naționalist.

În ultimii ani ai vieții, Liszt a scris noi capodopere: "Jocuri de apă de la Villa d'Este" (1877), " Via Crucis" (1878-1879), "Al treilea an de pelerinaj", "Ceardas macabru" (1882) sau " Bagatela fără tonalitate". În anul 1882 scrie ultimul poem simfonic, pe care îl intitulează "De la leagăn până la mormânt", inspirat de tabloul cu același nume al lui Mihaly Zichy- ultima sa lucrare de muzică programatică și simfonică.

Franz Liszt a murit de congestie pulmonară, în brațele fiicei sale, Cosima, la 31 iulie 18867 în Bayreuth, lîsând în urma sa o creație pianistică greu de egalat.

Trăsăturile temperamentului acestui inovator compozitor: neliniște, libertate, dezlănțuire, înflăcărare, energie, melancolie, profunzime, sensibilitate și pasiune, se oglindesc în majoritatea lucrărilor din creația sa.

Atât piesele pentru pian cât și cele simfonice conțin programatism descriptiv și filosofic, de multe ori acesta având un caracter fantastic, din acest motiv Liszt fiind deseori numit "vrăjitorul pianului".

În cele 13 poeme simfonice: "Preludiile", "Tasso", "Prometeu", "Mazeppa", "Ce se aude pe munte", "Orfeu", "Omagiu eroilor", "Hungaria", "Hamlet", "Bătălia Hunilor", "Idealurile", "Armonii festive" și "De la leagșn la mormânt", compozitorul nu-și propune să prezinte momente de pitoresc exterior sau fantastice, ci să redea generalizant esența poemului literar.

În Poemul "Hamlet" și "Preludiile" regăsim tema romantică cu privire la sensul vieții și la zbuciumatele căutări ale eroilor.Poemele "Prometheus" (1850) ăi "Orpheus" (1854) sunt poeme care au avut ca sursă de inspirație mitologia greacă, reînviind soarta unor eroi mult cântați de poeți sau muzicieni. În 1854 scrie și poemul "Mazeppa" o răscolitoare aventură istorica a unui vestit luptător și a peripețiillor sale. Asemănător este sș poemul "Bătălia hunilor" (1857), compozitorul fiind inspirat dintr- un tablou al unui pictor din Berlin, Kaulbach.

Poemele simfonice "Omagiul eroilor" (1830) și "Ungaria" (1848) poartă amprenta stilului său de maturitate din care nu lipseste coloritul specific muzicii maghiare.

"Cânturi festive" (1851) este un poem simfonic conceput fără program și reprezintă evocarea unei zile de sărbătoare realizată prin procedeul metamorfozării ideii muzicale purtătoare de sens ciclic, caracteristică în general simfonismului lui Liszt.

În poemul simfonic "Preludiile", cel mai valoros și mai cunoscut din intregul șir de poeme create de Liszt, fuzionează forma de sonată cu tema cu variațuni, într-o structură mai puțin utilizată - forma de arc -(Bogenform).Liszt a scris "Preludiile" ca o urmare a lecturilor sale din "Meditații poetice", lucrare cu tematica filosofică de Lamartine.

Filosofica este și tematica următoarelor poeme simfonice lisztiene ce au urmat: "Idealurile" (1857), după versurile lui Schiller și "Hamlet" (1858), în care compozitorul preia din tragedia lui Shakespeare esența întrebărilor ce au chinuit viața eroului. Ultimul sau poem "De la leagăn până la mormânt" (1881), pare a corespunde celor trei stadii pe care s-a desfășurat viața creatorului romantic, asemenea unor amitiri pe care se sprijină înelepciunea sfârșitului său de viață.

Simfoniile lui Liszt sunt asemănătoare poemelor simfonice, prin programatismul și forma lor liberă.

A scris doua simfonii descriptive: "Simfonia Faust" (1854) după Goethe și "Simfonia Dante" (1856) inspirându-se din poemul "Divina comedie" a ilustrului poet italian. Compozitorul evocă episodul iubirii pasionale a celebrilor eroi - Francesca da Rimini și Paolo Malatesta.

În "Faust", una dintre cele mai valoroase lucrări ale sale cu program, Liszt introduce o modalitate genială de a portretiza, rând pe rând, cele trei personaje - Faust, Margareta si Mefisto - în fiecare din cele trei părti ale simfoniei.În prima parte, un grup de teme exprimă caracterul complex al eroului principal: meditație, tandrețe, căutare pasională.Partea lentă este dedicată Margaretei, iar cea de a treia, intitulată Mefisto, reia temele faustice, deformându-le până la grotesc.

Prin "Simfonia Faust", Liszt a adus o contribuție hotărâtoare la evoluția istorică a simfoniei și a limbajului simfonic.

Deși puține la număr, concertele lui Franz Liszt sunt nelipsite din repertoriul pianiștilor și astfel, mereu prezente în viața muzicală.

În cele două "Concerte pentru pian şi orchestră" în *Mi bemol major* şi *La major*, regăsim preferinţa autorului pentru poemul simfonic, acesta însă nu părăseşte complet tiparele clasice. Liszt îşi desfăşoară fantezia creatoare, îmbinând pasaje pianistice de mare virtuozitate cu sclipitoare episoade orchestrale solistice.Dezvoltând simfonismul beethovenian, compozitorul aduce concertului noi virtuţi expresive prin utilizarea principiului variaţional.Până la Liszt, temele diferitelor părţi ale unui concert erau diverse, fără a se înrudi tematic între ele. Nesocotind graniţele distinctive dintre parti, el da concertului caracterul unui flux neintrerupt, deoarece temele diferitelor secţiuni nu sunt decât variante ale temelor cardinale.Procedeul acesta, aplicat şi în poemele simfonice şi simfoniile descriptive, conferă muzicii neprogramatice a concertelor, un sens poematic.

În " Concertul nr. 1 pentru pian si orchestră în Mi bemol major " , Liszt nu respectă tiparul tradiţional, temele succedându-se liber, dând lucrării un caracter rapsodic.Pianul deţine un rol principal, numeroasele cadenţe punând în valoare tehnica de virtuozitate a interpretului. Concertul se prezintă sub forma unui poem muzical unitar, în care distingem patru secţiuni legate între ele prin scurte interludii orchestrale cu caracter improvizatoric.Această lucrare creează o impresie aparte, o lume magică, dată de alternanţa dintre expresia dramatica, lirică- meditativă, ludică, strălucitoare şi electrizantă.

Şi "Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestrş în La major" este plin de fantezie, cu revărsări de sonorităţi orchesrale, cu pasaje de virtuoziate pianistică şi fermecătoare episoade lirice .

Liszt a mai scris şi un al treilea concert dominat de o temă fundamentală care poartă indicaţia "Patetico, accentuate, assai il canto", trăsătura de expresivitate care a condus la denumirea pe care o poartă –"Concertul patetic".

Creaţia pentru orga îi facilitează exprimarea pofundei sale religiozităţi.În 1852 scrie "Fantezia şi Fuga pe o cântare religioasă de Meyerbeer ", "Requiemul pentru orgă"(1855), "Litanii" şi "Fugi" (1863), "Regina Coeli" (1865), "Missa pentru orgă" şi bineinţeles lucrările transcrise din cele compuse pentru pian.

Miniatura vocal-instrumentală nu este genul reprezenativ al lui Liszt.Liedurile lui se îndepartează de rigoarea strictă a formelor de lied sau de celelalte tipare formale, utilizate în mod obişnuit.În mica măsură şi incidental, liedurile sale sunt tributare modalităţilor impresioniste.Dacă partitura unora dintre ele apare de o simplitate neaşteptată (uneori chiar anostă), paginile "Sonetelor după Patrarca" etalează o pianistică de factură concertantă extinsă şi de o sensibilitate deosebită.În aceste lieduri vocea va apare ca o completare a expunerilor instrumentale, care deşin rolul preponderent. Unele lieduri se inspiră din poezia romantică- "Fiul pescarului", "Lorelei", în altele foloseste descripţii onomatopeice –"Pe Rin, în frumuseţea valurilor", sau declamaţia gravă, cu armonii mai complexe şi o notă de dramatism- "Cântecul lui Mignon". Elementele impresioniste se remarcă în liedurile "Bucurie şi durere", "Peste culmi este linişte" sau "Tu care vii din cer ", prin pierderea conturului precis datorită diluării armoniilor.

Franz Liszt a scris numeroase şi valoroase compoziţii pentru pian.În fruntea lor stau "Studiile", în care compozitorul a subordonat interesul tehnic celui expresiv, estetica ce l-a condus la renunţarea acelor studii reci, mai puţin melodioase, cu caracter strict tehnic.Autorul a compus: "12 studii de execuţie transcedentală" (1851), "6 Studii de bravură" (1851) după Paganini. În 1849 scrie "Trei studii de concert", remarcabilă fiind fluiditatea pasajelor melodice saturate de cromatisme din "La Leggierezza", şi cunoscutele studii programatice "Murmurul pădurii" şi "Dansul piticilor".

Estetica programatică a lui Liszt se conturează tocmai sub impresia călătoriilor şi a monumentelor vii ale artei, pe care le imortalizează intr-unul dintre cele mai originale "jurnale muzicale" din câte s-au scris –"Ani de pelerinaj", alcătuit din trei cicluri de piese. Prefaţa primei editii a ciclului "Anii de pelerinaj" (Paris 1841) este elocventă în această privinţă,

autorul prezentând prin cuvintele sale conținutul emoțional al volumelor sale de miniaturi:" În timpul din urmă am parcurs multe locuri, unele din ele consacrate de istorie și poezie, și am simtit că aspectele variate ale naturii și scenele legate de ele nu au trecut în fața ochilor mei ca niste imagini indiferente, ci ele au trezit în sufletul meu emoții profunde. Am încercat să redau în muzica mea câteva din impresiile cele mai puternice."

Prima parte a ciclului cuprinde amintiri şi impresii din anul trăit în Elveția (1835-36). "Anul I " (sau "Elveția", cum apare specificat în unele ediții) conține lucrările: "Capela de la Wilhelm Tell", "Lacul Wallenstadt", "Pastorala", "La izvor", "Furtuna", "Valea lui Obermann" , "Egloga", "Dor de țară", "Clopotele de la Geneva".

Călătoria cea mai fructoasa este însa în Italia.Acest al doilea caiet este compus între anii 1838-1839 şi este mai bogat în inspirașie."Nunta", "Gânditorul" ("Il Pensierozo" de Michelangelo), "Logodna fecioarei ", ("Spozalizio"de Rafael), "Cantoneta lui Salvator Rosa", "Sonetul numarul 47 de Petrarca", " Sonetul nr. 123 de Petrarca", "Sonata quasi una fantasia" după o lectură de Dante, redau în imagini muzicale nu atât tablouri din natură, ci şi impresii din operele artei clasice italiene - din pictură, sculptură şi poezie: "Rafael şi Michelangelo mă făceau să-l înteleg pe Mozart şi pe Beethoven; Giovanni Pisano, Beato Angelico ... mi-l tălmăceau pe Allegri, pe Marcellio, pe Palestrina..." spune compozitorul.

"Venezia si Napoli" (1857) işi intitulează initial compozitorul cel de-al treilea grup al "Anilor de pelerinaj", cuprinzând noi evocari muzicale: "Gondoliera", "Tarantella şi Canzone napolitana", "Jocurile de apă de la Villa d'Este", cărora li se adaugă în 1861 şi unele meditații "Angelus", "Marş funebru" şi "Sunt lacrimae rerum".

În anul 1877 a compus ciclul "Armonii poetice şi religioase" (1877) inspirate din poemele poetului francez Lamartine.

Liszt a creat un nou gen, cel al rapsodiei, recurgând la izvorul veşnic viu al folclorului. A scris "19 Rapsodii" ce conțin motive folclorice provenite din cântecul țărănesc, cel al lăutarilor maghiari şi ale țărilor învecinate.

În afara propriilor sale creații, Liszt a făcut cunoscute numeroase capodopere ale altor compozitori (Bach, Beethoven, Bellini, Berlioz, Chopin, Cui, Donizetti, Ceaikovski, Verdi, Wagner, Weber ş.a.), prin parafraze, transcripții, fantezii. Prin transcripții, viziunea originală a autorilor era adaptată specificului pianului, fără a altera însă sensul imaginilor.În parafraze şi fantezii face adevărate comentarii pline de virtuozitate ale imaginilor inițiale.A compus deasemenea balade, legende, impromptu-uri, nocturne, elegii valsuri (dintre creațiile sale târzii, "Mefisto-vals" (1883) este o lucrare nelipsită din repertoriul pianiştilor virtuozi).

"Fantezia şi Fuga pe tema B.A.C.H." (1871) în dubla versiune, pianistică si organistică, este o mostră elocventă a gândirii polifonice romantice.

"Sonata in si minor" scrisă în 1853 reprezintă o culme a literaturii pianistice şi totodată sinteza peregrinărilor muzicale şi estetice ale lui Liszt.

Compozitorul a mai scris şi o sonată cu program declarat - "Sonata după o lectură de Dante".Ambele sonate sunt scrise într-o singură parte având mari dimensiuni, ca şi în concerte, se structurează aici o viziune tripartită, cele trei strofe ale formei de sonată devenind părțile ciclului.Unitatea acestor desfăsurări muzicale fanteziste o dă înrudirea temelor, care apar pe parcursul lucrării.

Muzica lui Liszt este o muzică impetuoasă si de bravură, cu un efect dinainte calculat, cu o rezolvare triumfătoare a celor mai mari dificultați tehnice.Melodia este când simetrică, încadrată în tiparele clasice, când romantică, liberă şi asimetrică.Se pot observa temele muzicale şi leit-motivurile care au sensuri deosebite inspirate din natură (programatism descriptiv) sau din visurile şi idealurile omului (programatism filosofic).

Ritmica este variată prin pulsațiile metrice care creează noi accente ritmice şi poliritmii.Agogica este contrastantă prin schimbări rapide între lent-repede pe parcusul aceleiaşi lucrări (părti), creând adevărate furtuni prin schimbările bruste de tempo.

Liszt a scris numeroase lucrări însemnate pentru dezvoltarea virtuozitații pianistice, cu strălucitoare pasaje de velocitate, de mare dificultate tehnică si timbrală, prin care a îmbogățit tehnica colorisitcă a pianului. Liszt dezvoltă și posibilitățile de culoare, alternând momentele de cantabilitate cu cele de virtuozitate tehnică. Un ton cât mai cantabil, cât mai apropiat de vocea umană, vine cu cerința de a sili pianul să producă cele mai diferențiate sonorități sub aspect timbral. Toate registrele pianului sunt la fel de valoroase .

Timbrul are un rol foarte important în toate lucrările autorului, utilizând intrumente deosbite, care creeză efecte deosebite: flautul piccolo, tuba, intrumente de percuție: clopote, timpani, talgere, triangle.

Dinamica este foarte variată, contrastantă, fiind intr-o continuă mişcare, ca un perpetum-mobile, niciodată monoton.

Franz Liszt a fost considerat, în timpul vieții cel mai mare virtuoz al instrumentului său. Fiind unul dintre cei mai mari inovatori care au existat, aduce contribuții hotărâtoare pentru dezvoltarea tehnicii pianului şi fără îndoială o importantă contribuție la îmbogățirea laturii armonice a muzicii.

Liszt introduce în muzică noi concepții despre formă, genuri şi armonie.

Din punct de vedere al formelor şi genurilor, Liszt a creat multe lucruri noi.Un exemplu semnificativ este "Concertul în la minor", în care compozitorul se detaşează de schema tripartită şi creează o formă monopartită liberă.Într-o concepție asemănătoare este realizată şi "Sonata in si minor".

În domeniul Armoniei, Liszt foloseste mijloace de lărgire a tonalității prin înlănțuirea unor acorduri situate la un interval de terță (do- mi -sol- si bemol etc), foloseşte trisonuri mărite (ca suport armonic), realizează modulații enarmonice până la limita lor posibilă de integrare a gamei în tonuri întregi, a acordului de nonă, de undecimă şi chiar de cvintdecimă (ca acord integral alcătuit din cele şapte sunete ale gamei diatonice), cromatizează intens structura melodică, reia vechile moduri şi genuri prelucrându-le şi cristalinzându-le sub noi şi strălucitoare variante.

Spre sfârşitul vieții sale, Liszt tatonează un şir de experimente ciudate ("Ceardas macabru" , "Norii cenuşii"), în care foloseşte armonii disonante, golase, deschise, sugerând impresionismul şi chiar expresionismul (dupa părerea profesorului Zeno Vancea). Aici găsim germenii muzicii lui Debussy, Bartok şi a altor compozitori moderni!

Vulcanicul şi inovatorul compozitor işi dorea un instrument mai sonor, mai mare, (aici vine şi aportul lui Sebastien Erard care promovează pianul cu dublu eşapament), care să-şi părăsească profilul de instrument delicat, adresat cercurilor restrânse ale doritorilor de muzică din saloane-sălile de cocert. Liszt distribuie țesătura muzicală în mod egal între ambele mâini, alternanța dintre mâini, care avea de data asta rol egal, nu o putea realiza decât cu ajutorul pedalei. Folosirea pedalei, care menține sunetul şi dupş ce mâna a părăsit claviatura, repartizarea materialuiui sonor între ambele mâini şi prin consecința, egalizarea funcțiunilor lor tehnice - iată o seamă de procedee proprii lui Liszt. Înaintaşii compozitorului fundamentaseră teoria artei pianistice bazată exclusiv pe tehnica de degete. Liszt este la antipodul acestei concepții, fiindcă pentru a învinge greutățile instrumentului, îşi sprijină tehnica sa pe resursele întregului braț. Nu se mai cântă cu degetele, ci cu un aparat pianistic compus din degete, mână şi întregul braț până la umăr.

Franz Liszt a avut un punct de vedere constant în ce priveste rolul artei: "Arta este mai mult decât un intermezzo în viața omenească.Are o misiune mai înaltă decât aceea de a servi satisfacțiilor noastre trecătoare, recreațiilor noastre frivole, miilor de nimicuri ale vieții...Dacă nu reuşeşte întotdeuna să facă pe oameni mai buni, stârneşte totuşi dragostea de frumos.Referindu-se la propria persoana, spunea: "Un poet celebru a afirmat că a trait scriind versuri şi a scris versuri trăind.Dacă s-ar întampla şi cu mine aşa ceva, lipsurile şi greselile ar fi scuzabile.Rostul artei e de a contopi adevarul cu frumosul".

BIBLIOGRAFIE

BĂLAN, Theodor - *Franz Liszt*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1957

BRUMARU, Ada – *Romantismul în muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962

BUGHICI, Dumitru - *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978

GOLEA, Antoine, VIGNAL, Marc - *Dicţionar de mari muzicieni*, - Larousse - Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 2000

ILIUŢ, Vasile - *Istoria Muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1995

LEAHU, Alexandru - *Maeştrii claviaturii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966

PASCU, George, BOŢOCAN, Melania - *Carte de istorie a muzicii*, Editura Vasiliana1998, Iaşi, 2003

SPERANŢA, Eugenia - *Medalioane muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966

ŞTEFĂNESCU, Ioana - *O istorie a muzicii universale*, Editura Fundaţiei culturale române, vol. I, II, III- 1995, 1996, 1998

MINIATURA EXPRESIONISTĂ LA SERGHEI PROKOFIEV

Profesor **Irina Popel**
Şcoala *„Otilia Cazimir"* Iaşi

„Curent artistic cu un puternic caracter contestatar şi noncomformist, apărut în Germania şi Austria la începutul secolului XX, mai întâi în artele plastice şi în literatură, apoi în muzică"[88], EXPRESIONISMUL – mergând până la limitele extreme ale subiectivismului romantic – promovează o artă sumbră, anxioasă ce redă aspectele violente ale realităţii prin „exacerbarea tensiunii emoţionale şi exaltarea expresiei."[89]

Pentru a putea surprinde imaginile dezechilibrului uman, compozitorii expresionişti folosesc mijloace dure de exprimare muzicală: melodii cu salturi mari şi intervale neobişnuite, linii contorsionate, cu polifonii complexe; ritmică violentă şi deosebit de variată, cu numeroase poliritmii şi polimetrii; armonii în continuă mişcare şi cu disonanţe exagerate, ce anihilează ordinea funcţională mergând până la politonalism şi atonalism; fluctuaţii dinamice şi agogice; culori timbrale aspre, contrastante şi valorificarea registrelor extreme; libertatea formelor.[90]

Pornind de la G. Maheler şi R. Strauss, expresionismul va domina concepţia componistică a lui A. Schönberg care, împreună cu discipolii săi A. Berg, A. Weber, E. Krenek, va da cele mai reprezentative opere ale acestui curent şi prin apelarea la sistemul dodecafonic şi serial. Iniţial curent artistic exclusiv german şi austriac, expresionismul se va regăsi şi în creaţii ale compozitorilor moderni din alte ţări europene: I. Stravinski, B. Bartók, S. Prokofiev, A. Honegger, Ch. Ives, D. Sostakovici, G. Enescu.

Muzician complex (compozitor, pianist şi dirijor), **Serghei Prokofiev** (1891 - 1953) este unul dintre cei mai reprezentativi compozitori ruşi din prima jumătate a secolului al XX-lea „a cărui creaţie de o frapantă originalitate şi modernitate s-a impus şi a exercitat o puternică influenţă în lumea muzicală contemporană."[91] Spirit novator şi noncomformist, Prokofiev şi-a făurit un stil propriu iar creaţia sa „a şocat contemporanii prin dinamismul ritmic şi melodia neconvenţională, înveşmântată cu incisive armonii."[92]

Cu o impresionantă capacitate creatoare a îmbogăţit muzica modernă cu valoroase lucrări, abordând toate genurile muzicale (exceptând muzica religioasă): miniatura vocală şi instrumentală, sonata, muzica de cameră, muzica simfonică şi concertantă, opera, baletul, muzica de film. Alături de caracterul neoclasic al creaţiei sale, determinat de alcătuirea riguroasă a structurilor muzicale în spiritul tradiţiei clasice, se remarcă trăsături expresioniste ce sunt datorate sonorităţilor ascuţite şi aspre, ritmurilor agresive, orchestraţiei violent colorate, tematicii de nuanţă expresionistă. Aceste trăsături se regăsesc în miniaturi pentru pian (*Disperare, Halucinaţii*, ciclul *Sarcasme)*, în lucrarea simfonică *Suita scită*, în operele *Jucătorul de cărţi, Ingerul de foc*, în baletul *Romeo şi Julieta.*

Serghei Prokofiev a fost un remarcabil pianist (considerat drept unul din cei trei mari pianişti ruşi din prima jumătate a secolului trecut) motiv pentru care a scris pentru acest instrument numeroase lucrări, atât miniaturi cât şi sonate, concerte. Contrastul dintre bravura

---

88 Dicţionar de termeni muzicali, pag. 170
89 Idem, pag. 171
90 G. Pascu, M. Boţocan – „Carte de istoria muzicii", vol. II, Editura Vasilianca'98, Iaşi, 2003, pag. 512
91 V. Ilinuţ – op. cit., vol. IV, pag. 33
92 G. Pascu, M. Boţocan – op. cit., pag. 586

ritmică, armoniile aspre, imprevizibile şi lirismul de o deosebită profunzime caracterizează scriitura sa pianistică. Nu ezită să recurgă la disonanțe supărătoare, ritmuri bizare sau atacuri viguroase susținând că „pianul este un instrument de percuție care trebuie abordat la fel ca orice instrument de percuție."[93]

Miniaturile privite în ansambu, evidențiază trăsăturile stilistice ale creației sale, precizate ulterior de Prokofiev în autobiografia sa: tendința clasică, aspectul novator („căutarea unui limbaj capabil să exprime emoțiile tari"[94]), preferința pentru genul toccatei, lirismul şi tendința spre grotesc (care după părerea sa „constă mai curând într-un şir de inflexiuni ale liniilor amintite"[95]).

Primele miniaturi datează din timpul studiilor şi sunt organizate în cicluri, purtând titluri programatice: *Patru piese pesntru pian* op. 3 cuprinde *Basm, Glumă, Marş, Fantomă* iar *Patru piese pesntru pian* op. 4 cuprinde *Amintiri, Elan, Disperare, Halucinație*. Compune acum şi piese de virtuozitate: studii pentru pian, *Toccata în Do major* op. 11. În *Zece piese pentru pian* op. 12 adună miniaturi din diferite perioade alcătuind un ciclu eterogen, unele evidențiind claritatea clasică *(Preludiul, Allemanda*), altele umorul *(Mazurca, Scherzo umoristic*) iar altele latura lirică (*Legenda)*.

Cele mai discutate dar şi cele mai caracteristice stilului său dintre miniaturi sunt ciclurile programatice *Sarcasme, Viziuni fugitive şi Poveştile bunicii* ce fac parte din perioada rusă a creației sale (1912 - 1918). Cu acestea Prokofiev abordează o formă modernă, proprie de programatism: grupează sub un titlu general sugestiv miniaturi ce au doar indicații de mişcare (nuanțate însă cu fine şi plastice indicații agogice sau de expresie) urmărind surprinderea unei game mai largi de expresii ale aceleiaşi teme.

Ciclul *Sarcasme* op. 17 (1912 - 1914) – publicat inițial sub titlul *Piese sarcastice* – afirmă originalitatea stilului său pianistic plăcând foarte mult contemporanilor deoarece aici se manifestă mai puternic decât în alte lucrări din aceeaşi perioadă căutările unui limbaj nou. Deşi cele cinci piese nu au notat în partitură un program, Prokofiev precizează în „Autobiografie" programul celei de-a cincea miniaturi: „Uneori râdem răutăcios de cineva sau de ceva, dar când ne gândim mai bine, ne dăm seama cât de vrednic de compătimire şi nefericit este acela de care facem haz; atunci ne simțim prost, râsul stăruie în auzul nostru, dar în realitate el e cel care râde de noi."

Prin indicațiile sugestive şi nuanțate (*Tempestoso, Allegro rubato, Allegro precipitato, Smanioso, Precipitosissimo*), prin armoniile aspre, melodiile colțuroase şi ritmurile vehemente ce exprimă emoții puternice Prokofiev relevă trăsătura expresionistă a creației sale pianistice, tendința de a ridiculiza, persifla. De altfel el protestează împotriva epitetului de „grotesc" dat muzicii sale considerându-l banalizat până la saturație şi de aceea preferă să-l înclouiască cu expresia „caracter scherzando" sau cu trei cuvinte ce definesc nuanțele lui gradate: glumă, râs, ironie.[96] Prin urmare, în acest ciclu, utilizează termenul „sarcasm" din aceeaşi arie semantică.

Următorul ciclu, sub titlul colectiv *Viziuni fugitive* op. 22 cuprinde douăzeci miniaturi compuse treptat între 1915 - 1917 şi ordonate după criterii artistice, nu cronologice. Titlul, inspirat de un vers al lui Balmont (*În fiecare clipă ce trece văd lumini / Schimbătoare ca jocuri de curcubeu*[97]), evocă multe asocieri şi exaltă imaginația. Spre deosebire de *Sarcasme*, în *Viziuni fugitive* Prokofiev aduce o stare de spirit mai „îmblânzită", afirmând şi altă trăsătură a personalității sale – lirismul *(Lentamente, Con eleganza, Molto giocoso, Lento irealmente, Pitoresco*) alături de latura expresionistă (piesa a XIV a *Feroce)*.

---

[93] Harold Schonberg – „Viețile marilor compozitori", Editura Lider, Bucureşti, 1997, pag. 508
[94] Serghei Prokofiev – „Autobiografie", Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1960, pag. 27
[95] Serghei Prokofiev – op. cit., pag. 27
[96] Serghei Prokofiev – op. cit., pag. 27
[97] Serghei Prokofiev – op. cit., pag. 34

Ciclul *Poveştile bunicii* op. 31 poartă epigraful „Unele amintiri se pierd din memorie, altele nu se sting niciodată" şi este alcătuit din patru piese ce se defăşoară în mişcări liniştite (*Moderato, Andantino, Andante assai, Sostenuto*), cu o melodică expresivă, cu specific rusesc, într-o armonizare arhaică (nr. 1, 2) sau cromatică (nr. 3, 4), reliefând lirismul intim într-o desfăşurare cu străluciri fantastice, înflăcărând fantezia celor mici.

În manieră neoclasică sunt compuse *Patru piese pentru pian* op. 32 şi *Şase piese pentru pian* op. 52. Acestora li s-a adăugat două piese reunite sub titlul *Lucruri în sine* op. 45, *Trei piese pentru pian* op. 59 (*Plimbare, Peisaj , Sonatină pastorală*), *Gânduri* op. 62 (trei piese pentru pian) şi *Muzică pentru copii* op. 65 (12 piese uşoare).

A realizat şi numeroase transcripţii pentru pian ale unor piese din operele şi baletele sale (*Romeo şi Julieta, Cenuşăreasa, Război şi pace).*

Sarcasme

Unicitatea lui Prokofiev este definită semnificativ în domeniul armoniei. El însuşi mărturisea în memoriile sale că în lucrările sale, a utilizat armonii complexe şi a încercat să inventeze ceva nou şi neaşteptat. Această procupare pentru inventivitatea armonică a îmbrăcat diverse forme pe parcursul primei perioade de creaţie, aşa cum este evidenţiată de spectrul larg de armonii ce cuprinde de la armoniile romantice elegante din prima sonată pentru pian până la disonanţele usturătoare din *Sarcasme.*

În *Sarcasme*, nivelul ridicat al disonanţei creat prin suprapunerea verticală a sunetelor are ca efect expresiv încărcătura emoţională, conflictuală intensă, precum şi o textură sonoră densă. Prokofiev utilizează înlănţuirile cromatice, creând efecte de o neobişnuită duritate, cu tentă expresionistă. El foloseşte înlănţuiri rapide dar funcţionale (acorduri majore, minore), sau disonante dar tonale, sau centrate tonal dar nonfuncţionale.

Limbajul melodic este de asemeni dur, cu numeroase elemente cromatice, folosind celule concentrate, dar dispuse într-o repetitivitate obsesivă, ce accentuează sonoritatea violentă, caustică.

Din punct de vedere ritmic, observăm preferinţa pentru ritmica ostinată, omogenă, care accentuează efectul motoric, incisiv, pregnant. În secţiunile lirice, sunt utilizate formule mai variate, însă doar în planul melodic principal, acompaniamnetul fiind cu precădere figural omogen.

Unul din cele mai sugestive elemente de expresie este dinamica, cu alternări bruşte, şocante, de *pp* şi *ff*. De asemeni, duritatea acordurilor sau sunetelor individuale este individualizată prin accente pe părţi slabe de timp sau pe un segment extins.

***Sarcasme Nr. 3**, Allegro precipitato* conţine cea mai violentă muzică dintre cele cinci piese ale ciclului *Sarcasme*. Precipitarea intensă a energiei din debut s-ar rezolva în mod previzibil într-o explozie uriaşă, însă compozitorul introduce o secţiune mediană cu expresivitate lirică, care domoleşte anxietatea materialului iniţial. Astfel, lucrarea poate fi delimitată în trei secţiuni distincte:

A B A1

Denumirea ciclului, *Sarcasme*, intenţionează zugrăvirea unor imagini şi trăiri din sfera celor pline de duritate: ironie aspră, batjocură necruţătoare, causticitate, incisivitate, batjocură usturătoare. Toate acestea se realizează prin intermediul unor efecte şocante în melodie, armonie, ritm şi dinamică, ce corespund pe linie stilistică tendinţelor expresioniste manifestate în creaţia compozitorului.

Diferenţa de armură dintre cele două portative din partida pianului, conduce la o interpretare politonală a discursului: *fa# minor – sib minor*.

Dinamismul este imprimat de succesiunile de terţe repetate ostinat, sub forma unei pulsaţii continue. Pe această pedală se desfăşoară o linie melodică de structură hexacordică cu elemente cromatice, ce accentuează caracterul disonant al muzicii, totodată creând disonanţe

la nivel armonic. Repetitivitatea celulelor suprapusă cu ostinația ritmico-melodică din acompaniament determină un motorism al mişcării, ce conferă o duritate expresiei.

Ex. 1



Contrastele dinamice bruşte, intensificate prin utilizarea acordurilor, accentuează expresia violentă, agresivă a discursului. Exacerbarea expresiei dure, usturătoare se realizează şi prin utilizearea accentelor, atât în nuanță mică, cât şi în *ff*.

În cea de a doua secțiune a primei strofe, acompaniamentul în terțe se transformă într-o linie melodică secvențial ascendentă, construită, într-o primă fază, pe baza unei celule alcătuită din două sunete, ce se desfăşoară independent, în a doua fază fiind dublată prin terțe, accentuând astfel diferența dintre cele două planuri ale discursului.

Un alt element ce creează tensiune este utilizarea pauzelor, iar sonoritățile şocante sunt introduse prin acorduri înlănțuite cromatic, suprapuse unor succesiuni de octave dispuse după acelaşi principiu, însă într-o aşezare diferită.

Ex. 2



Cea de a doua secțiune este introdusă de un termen - *singhiozzando* - ce indică o execuție diferită, şi totodată o expresie diferită: *suspinând, hohotind*. La rândul ei, secțiunea poate fi delimitată în două segmente, primul realizând legătura expresivă dintre A şi B, iar cel de-al doilea, atingând latura sentimentală a lucrării, prin utilizarea unui tempo mai flexibil, a melodiei acompaniată prin figuri arpegiale. Deşi melodia rămâne în aceeaşi sferă a disonanței, strucutra ritmică, accentuarea laturii melodice realizează contrastul expresiv cu secțiunea anterioară. Această evadare din zona întunecată, serioasă, a lucrării, abandonarea pentru puțină vreme a durității în favoarea expresiei interiorizate, reprezintă încercarea compozitorului de a aborda optimismul în locul sarcasmului, a laturii pozitive în defavoarea causticității.

Ex. 3

În ultima secțiune, duritatea limbajului și implicit a expresiei se amplifică prin dublarea melodiei cromatice în octave în planul inferior, iar în cel superior, prin utilizarea structurilor acordice. În acest fel, incisivitatea, duritatea expresiei sunt accentuate prin extinderea registrelor, prin amplificarea sonorității și dinamicii, combinate cu motorismul mișcării.

Ex. 4

Coda păstrează motivele melodice și ritmice principale ale primei secțiuni, însă omogenizate printr-o repetitivitate ostinată, într-o sonoritate în descreștere, sugerând o anumită resemnare, o acceptare tăcută, până la părăsirea obiectului ce a stârnit revolta și ironia compozitorului.

Creația pianistică miniaturală a lui Serghei Prokofiev demonstrează, alături de celelalte genuri abordate, talent extraordinar în surprinderea pe portativ a psihologiei, a simțămintelor umane și a peisajului printr-o realizare muzicală novatoare în planul limbajului muzical.

BIBLIOGRAFIE

CHELARU, Carmen - *Cui i-e frică de istoria muzicii?*, vol. II, Editura Artes, Iaşi, 2007

FIRCA, Clemansa – Liliana - *Modernitate şi avangardă în muzica ante şi interbelică a secolului XX*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002

ILIUŢ, Vasile - *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1998

PASCU, George; BOŢOCAN, Melania - *Carte de istorie a muzicii*, vol.II, Editura Vasiliana 1998, Iaşi, 2003

PROKOFIEV, Serghei - *Autobiografie*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1960

SCHONBERG, Harold - *Vieţile marilor compozitori*, Editura Lider, Bucureşti, 1997

VANCEA, Zeno - *Dicţionar de termeni muzicali*, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1984

AVANGARDISMUL FRANCEZ ŞI MUZICA ROMÂNEASCĂ
ERIK SATIE, UN CONDAMNAT LA LIBERTATE

Je suis venu au monde très jeune
dans un temps très vieux.
Erik Satie

Profesor drd. **Mihaela Sanda Popescu**
Liceul de Muzică şi Arte Plastice „*Constantin Brăiloiu*" Tg-Jiu

Trăim într-un postmodernism în care dăinuie o ordine posibilă sub un dezastru aparent (sau invers?) şi în care se verifică dialectica negativă, teoretizată de Theodor W. Adorno (1903 - 1969) într-un text celebru al filosofiei contemporane: dialectica este conştiinţa riguroasă a non-identităţii. Avangardismul şi-a trăit mereu inactualitatea într-un tragism al inadaptabilităţii şi poate tocmai realitatea noastră determină o înţelegerea a acestei inactualităţi, într-o nouă percepţie care se poate defini într-un avangardism perceptual.. Avangardismul francez, la interferenţa secolelor XIX – XX era reprezentat de Erik Satie (17 mai 1866, Honfleur – 1 iulie 1925, Paris), figură controversată, nelinişte tipologică, existenţialist avant la lettre, prietenul şi „sursa de inspiraţie" a lui Claude Debussy. Creaţia sa „neîncadrată" în normele vreunui curent artistic afirma „stilul" formei fără formă, iar ca replică la pragmatismul unei lumi pentru care arta era „liberă" să-şi probeze „eficienţa" scrie „muzica de mobilier".

În 1899, la Paris se organiza a zecea Expoziţie Universală (6mai – 31 octombrie). Tema erea Revoluţia franceză (1799) iar apogeul, lansarea Turnului Eiffel. Unul din punctele de atracţie erau un fel de „rezervaţii" folclorice, în care fiecare naţiune oferea momente reprezentative. Debussy asculta atent gamelanul javanez, iar Satie era atras de „laoutars roumains". Cine erau aceşti lăutari români? George Sbârcea, în *Ciocârlia fără moarte: Grigoraş Dinicu şi Bucureştiul lăutarilor de altădată* (Bucureşti 1970) consemna că doar la trei luni după naşterea lui Grigoraş Dinicu, la 3 aprilie1889, tatăl său, Ionică Dinu şi Angheluş Dinicu (tatăl mamei) au fost chemaţi la Expoziţia Universală de la Paris, cu ocazia inaugurării Turnului Eiffel. Piesa de rezistenţă a fost „*Ciocârlia*". Din repertoriul lăutarilor români „deducem" şi o *Doină haiducească* a bătrânului lăutar naist, Zamfir, unul din iniţiatorii lui Grigoraş Dinicu.

Muzicologul Julien Tiersot nota cu această ocazie, într-un articol intitulat *Musiques pittoresques: promenades musicales à l'exposition universelle de 1889.* (Librairie Fischbacher, Paris, 1889, 120 pages.) : « ...*le czymbalum hongrois, le naiou ou flûte de Pan roumaine (Angheluş Dinicu n.n.), enfin les orchestres des tziganes, des laoutars roumains, et des Serbes, avec tout leur répertoire de musiques endiablées et curieusement rythmée.* » (...*ţambalul unguresc, naiul românesc sau fluierul lui Pan, în sfârşit orchestrele de ţigani, lăutarii români şi sârbi, cu tot repertoriul lor de muzică îndrăcită şi ciudat ritmată* – t.n.). După *impresia* creată de lăutarii români, în acelaşi an, Erik Satie va compune cele *Trei Gnosiene* (*Trois Gnossiennes*). Denumirea lor vine de la balcanicul şi exoticul Cnossos. Însăşi cifra trei, pentru avangardistul Satie (*Trei Sarabande, Trei Gimnopedii* etc.) devine magică prin încărcătura ritualică a fiecărui ciclu; semnul unui *timp creat*; *trei* mai înseamnă şi

numărul suficient de puncte care să determine un plan (*spațiu creat*). Astfel că exotismul creației lui Satie capătă un colorit oriental – balcanic. Într-o scrisoare din 16 aprilie 1923, Satie i se adresa lui Brancuşi: *„Cher Bon Druide...vous qui êtes si bon, le meilleur des hommes, comme Socrate dont vous êtes sûrement le frère"* (*Dragă Bunule Druid... dumneata care eşti atât de bun, cel mai bun dintre oameni, ca Socrate al cărui frate sigur eşti.* – t.n. – Ornella Volta *Correspondence presque complète* – Paris 2000, p. 533*)*. În 1922 Brancuşi sculptase *Socrate*, iar Satie în 1918 compune *Socrate – dramă simfonică.*

Première Gnossienne este imaginea poetică a sonorităților româneşti într-o lume în care, „dacă îl credem pe Victor Segalen, exotismul nu este deci o adaptare; nu este nici înțelegerea perfectă a ceva exterior pe care l-am capta în noi înşine, ci percepția acută şi imediată a unei eterne neînțelegeri" (Laurent Aubert – Muzica celuilalt – Ed. Premier, Piteşti 2007). În această creație Satie surprinde atmosfera doinei româneşti: inflexiunule modale, găsindu-şi, parcă o identitate spațio-temporală.

1ère Gnossienne este publicată, împreună cu *3ème Gnossienne* în *Le Figaro musicale* – nr. 24, din septembrie 1893, este o redare fidelă a sonorităților lăutăreşti, o doină instrumentală cu figurații modale, într-o formă bistrofică ***A – Av***, concepută fără bară de măsură (atemporalitate ritualică).

„Spațiul" e conturat pritr-un ostinato ritmic – amfibrah – ritmul fiind semnul sincretismul artistic al antichitații (muzică, dans, poezie), iar ostinto are un corespondent mitologic în timpul ritualic. Nota întreagă delimitează cadrul metric (măsura de 4 timpi), o izometrie dar şi o pedală a funcțiilor tonale principale, desupra căreia apare « «contrastul melodic ornamentat.

Ex.1



. Ineditul acestei piese este dat şi de „tremenii de expresie" inventați de Satie care însoțesc şi apariția perioadelor imprimându-le o funcționalitate ritualică :

Ex. 2 «La capătul gandului « Ex.3 «Să vă reculegeți «





Ex.4 Pe limba (viorii)



Termenii de expresie inventați de Satie surprind interpretarea lăutărească în sincretismul unor gesturi sugestive, o "pantomimă" care substituie versul. Poate că tocmai

transferul evenimentului muzical din spațiul autohton în spectacolul parizian ("parada" achizițiilor exotice) compensa absența versurilor – oricum de neînțeles pentru publicul parizian – printr-un spectacol al "gestului"(gestes esthétique – sinteză estetică între gestica interpretării lăutărești și genul tradițional franțuzesc chanson de geste - gesta, „ action d'éclat accomplie" – interpretare totală, strălucitoare)

Simplitatea arhetipului formal, forma bistrofică, realizată din repetarea variată a primei strofe reprezintă lumea arhaică a începuturilor „arhitecturii" sonore.

Dacă ne-am opri doar la această creație a lui Satie, putem concluziona că avangardismul lui Satie poate fi dovedit de stilema funcționalității ritualice a structurii poietice și „rezonanța" sa cu exotismul spațiului balcanic. Aceasta impune elementele de limbaj compensând simplitatea unei exprimări arhaice cu profunzimea ritualică. Reușise muzica românească să pătrundă într-un Paris al „tuturor națiunilor" ? Dovada este însăși sinteza elementelor de limbaj: modurile populare: dorian (sexta dorică fa-re becar) și lidian (cvarta lidică fa - si becar), frecvența intervalelor – cvarta mărită, secunda mărită, apogiaturile transformate în "pienii"intonațiilor pentatonice, ostinato ritmic – semnul spațio-tempotalității, simplitatea arhetipului formal, reprezintă lumea arhaică a începuturilor „arhitecturii" sonore, doina instrumentală (posibile "consecințe" ale acestui spectacol "universal") transformă, absența versurilor (oricum neînțelese de parizieni), într-o "pantomimă", un excedent expresiv redat în "termenii de expresie" inventați de Satie și care pot constitui esența unui scenariu pentru "parada" creației sale.

O prezență bizară începea să întrupeze neliniștea tipologică a avangardismului, un catalizator dar și o anti-replică a *impresionismului* într-un moment când caracteristicile acestui curent deveniseră ușor de imitat ; o *„paradă*" în peisajul artistic parizian; o tentativă de oralitate eliberatoare față de semnul academic, un *Candide* voltairian, pentru care *„nefericirea nu era decât aparența unui lucru bun*", iar *„utopia nu-i făcută pentru oameni*", *semnul* unui existențialism *avant la lettre*,

Erik Satie, un condamnat la libertate.

Dimensiunea temporală a creației lui Satie, este contemporaneitatea, confirmând dictonul lui Berkeley, *a fi înseamnă a fi perceput.* Contemporaneitatea este cea care perpetuează mitul lui Orfeu, cu o nouă Euridice - *evrika* dezvăluirilor care ar putea muri din nou, în tenebrele unui sens lipsit de lumină. Înțelepciunea are mare nevoie de "prietenii" ei, personajele conceptuale. Poate fi Satie un *personaj conceptual* ? *Cunoaște-te pe tine însuți* devine o dimensiune a reciprocității. Odată cu Satie, Socrate renaște într-o lume boemă, într-o *boemă socratică,* necesar ca un punct de sprijin, ca o Schola Cantorum în plină Modernitate. Conceptul satist este *musique d'ameublement* și înseamnă cultivarea unei latențe prevestitoare, o "așezare printre lucruri".

"După zisa lui Satie, această muzică mobilier nu pretinde la altceva, decât să devină indispensabilă vieții de toate zilele, așa cum ne este un scaun, un colț de masă, un pat de odihnă sau în rândul lucrurilor imateriale: luminatul natural sau artificial, condiționarea aerului... și cari într'un cuvânt sunt suporturile imateriale ale unei realități"[98]. Satie este „fonometrograful" modernismului francez, Maître d'Arcueil și liderul Grupului celor Șase (Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey și Germaine Tailleferre) - replica franceză dată Grupului celor Cinci (ruși).

Simplitatea, miniaturalul nu diminuează ci esențializează prezența lui Satie, transformând-o într-un *simbol. Omul simbolic* devine obiectul studiului semantic, el implică noutatea, ineditul, individualitatea și particularitatea fenomenului.

Avangardismul lui Erik Satie se plasează într-o nouă „teorie" a semnelor, determinată de drama sa existențială. Aceste trăsături îl plasează într- o semioză existențială :„*Nu*

[98] Paleolog,V.G. *Despre Erik Satie și noul muzicalism*, Marvan – Bucarest 1947 p.52 .

semioticianul structuralist, ci artistul devine norma lecturii și producerii semnelor"[99]. S-ar putea concepe pentru Erik Satie, un model de analiză care să-l focalizeze, transformându-l într-un obiect de analiză „încremenit" în *satism* ?

Satie răspunde: „Si le satisme existait je lui serais hostile moi-même."[100]

BIBLIOGRAFIE

CĂLINESCU, Matei - *Cinci fețe ale modernității,* Editura Polirom, 2005

CHAILLEY, Jaques - *Précis de musicologie*, Presses Universitaires de france, Paris 1984

CORNEA, Andrei - *Scriere și oralitate în cultura antică*, Editura Cartea românească, 1988

CORTOT, Alfred - *Muzica franceză pentru pian,* Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1966

CODOBAN, Aurel - *Eero Tarasti, Existentials Semiotics,* Indiana University Press 2001

GAVOTY, Bertrand - *Amintirile lui George Enescu*, Curtea Veche Publishing București, 2005

GOLÉA, Antoine - *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol. II, Editura muzicală, București, 1987

GRIGURCU, Gheorghe - *Baroc existențial*, România Literară, nr.22, 2007

KENDAL, Alan - *Cronica muzicii clasice,* Editura Aquila, Oradea, 2007

MARINO, Adrian - *Dicționar de idei literare,* Editura Eminescu,1973

PALEOLOG, V. G. - *Despre Erik Satie și noul muzicalism*, 1945

PLATON - *Phidros sau Despre frumos*, Editura Humanitas, 2006

POPESCU, Titu - *Estetica paradoxismului*, 2001

SCHONBERG, Harold C. - *Viețile marilor compozitori,* Editura Lider, București

ȚĂRANU, Cornel - *Elemente de stilistică muzicală*, vol. I, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj Napoca, 1981

VOLTA, Ornella - *Erik Satie, citations extraites du livre Ecrits*, Edition Champ Libre, 1990

SATIE / COCTEAU – *Les malentendus d'une entente Le Castrol,* Astral 1993

Extrait du texte de la conférence sur „*L'esprit musical*" donnée par Erik Satie, en Belgique, 1924

[99] Codoban, Aurel *Eero Tarasti, Existentials Semiotics* – Indiana University Press 2001

[100] Dacă satismul ar exista, i-aș fi ostil, eu însumi – t.n. Aforisme

ASPECTE CONSTITUTIVE ALE DUO-ULUI PIANISTIC

Lector univ. dr. **Luminița Rotaru-Constantinovici**
Universitatea de Arte *„George Enescu"* Iași

Abstract:* *Prezentul studiu sintetizează aspecte privind importanța duo-ului pianistic ca ansamblu, referindu-se la lucrări la patru mâini sau lucrări pentru două piane. Repertoriul duo-ului pianistic cuprinde lucrări originale dar și foarte multe transcripții și aranjamente, unele realizate de însăși compozitorii originalelor (ca de exemplu Rahmaninov), altele fiind transcripții ale lucrărilor altor compozitori. Programul este foarte variat, contribuie la dezvoltarea artistică a pianiștilor, reprezentând în același timp un repertoriu de scenă dorit și gustat de către public. De-a lungul timpului duo-ul pianistic și-a câștigat popularitatea, fiind prezent pe scenele marilor filarmonici.

Cuvinte cheie:* *istoric, repertoriu, notații, obiective, original, transcripție, aranjamente, aspecte legate de ansamblu

Duo-ul pianistic a apărut demult în istorie, încă de pe vremea clavecinului, prin François Couperin - *Allemanda pentru două clavecine*, Haendel – *Suita pentru două clavecine*, J.S. Bach – *Concerte pentru două piane*, J. Haydn – *Sonata pentru patru mâini*, Mozart - *Sonata pentru două harpsicorduri sau două clavicorduri* și Czerny - *Marele Trio Concertant* pentru șase mâini la două piane. În 1871 Mozart și Clementi improvizau unul pentru celălalt în onoarea împăratului Austriei și a Curții vieneze. Acest moment de duo pianistic a fost descris de către Clementi într-o scrisoare către elevul său, John Field[101]. Dacă Mozart a compus duete pentru a cânta cu sora sa Nannerl, Clementi a compus sonate pentru două piane pentru a cânta cu elevul său Field.

De-a lungul timpului Mendelssohn-Bartholdy a compus numeroase piese pentru duo pianistic la patru mâini pentru a cânta împreună cu sora sa, lucrări ce au fost interpretate mai târziu de Clara Schumann împreună cu J. Brahms.

Astăzi duo-urile pianistice se formează încă din timpul studenției, pe parcursul performanțelor căpătând un titlu de marcă, de exemplu *Angelo Piano Duo* alcătuit din soții Catherine and Anthony Angelo, care au câștigat numeroase premii internaționale și sunt prezenți cu spectacole în America, Letonia, Italia, Rusia, Anglia, Australia; pianiști încurajați de profesori către un duo pianistic, de exemplu *Varshavski-Shapiro Piano Duo*, format din două pianiste de origine rusă, Stanislava Varshavski și Diana Shapiro formate la școala a două duo-uri pianistice celebre, *Piano Duo Stenzl* (Germania-Anglia), *Piano Duo Tal-Groethuysen* (Israel-Germania); inițiat în 1995, duo-ul *The Genova & Dimitrov Duo* a câștigat toate concursurile de marcă din Germania, America, Japonia, Italia, având în prezent o clasă de duo

[101] în *Music for Two Pianos – Four Hands,* Fischer Edition News, ed. Howard D. McKinney, 1942, p. 1

pianistic la Universitatea din Germania; avem şi un exemplu de duo pianistic format din surorile Susan and Sarah Wang, *Susan/Sarah Duo,* care au în repertoriu şi lucrări pentru două piane şi orchestră dar şi repertorii solo; în ţara noastră cuplul Laura si Beatrice Puiu, în prezent profesoare la Verona în Italia, au fost premiate la concursuri naţionale şi internaţionale, înfiinţând Asociatia Culturală Internatională de Muzică si Artă *"SferMusic"* ce îşi propune promovarea şi difuzarea repertoriului pentru duo-uri pianistice.

Solo-ul pianistic şi Duo-ul pianistic sunt arte diferite. Deşi au ca bază aceeaşi muzică, acelaşi scop social (publicul), obiectivele acestora sunt diferite.

Aspectele cele mai importante ale duo-ului instrumental sunt legate de ansamblu, de latura emoţională, de sonoritate. Primul aspect este reprezentat de o unitate duală ce trebuie să îmbine două personalităţi în trăirea aceleiaşi partituri, cerând un travaliu comun de percepere şi înţelegere. Baza duo-ului pianistic stă în ideea de cuplu, de cooperare şi nu în cea a individualităţii.

În cadrul aspectului emoţional ne referim nu doar la pianişti care preferă duo-ul pianistic, unde chiar excelează, ci mai ales la realizarea simbiotică a perceperilor, trăirilor şi emoţiei. Sentimentul de cuplu oferă de multe ori putere constructivă.

În ceea ce priveşte sonoritatea duo-ului pianistic insistăm asupra bogăţiei culorilor ce apar la îmbinarea a două piane. Sonoritatea devine orchestrală într-un sens în care pianul solo nu-l poate reda, iar timbrul mult mai colorat.

Un aspect deloc de neglijat este cel al ascultării partenerului. Intenţia de a asculta trebuie să urmărească permanent travaliul pianistic al ambilor parteneri. La acest nivel sunt detectate atacuri diferite, tuşeuri, dozari, îmbinări timbrale, pedalizări. Pe lângă ascultare, urechea internă formează capacităţi de închegare a unui discurs simbiotic, balanţe, varietăţi dinamice, timbrale, precizie ritmică, acurateţe în pedalizare.

Alegerea partenerului trebuie să ţină seama de similarităţi tehnice, expresive, comprehensive.

În cadrul partiturii, notaţia *Piano I* şi *Pianol II* este convenţională. Aceasta nu oferă drepturi mai multe *Piano*-ului *I.* Nici în cadrul ansamblului pian la patru mâini *primo* şi *secundo* nu reprezintă delimitări de natura importanţei discursului unuia dintre interpreţi, deşi în general partitura *secundo* acompaniază. În ambele cazuri, duo-ul pianistic trebuie să prezinte o unitate de ansamblu. Spiritul ansamblului este absolut necesar.

Obiectivul duo-ului pianistic este ca ascultătorul să perceapă muzica într-un singur discurs, nu ca performanţe separate. Respiraţiile, atacurile, conducerea ideilor trebuie să funcţioneze ca într-un întreg. Dinamica, toate libertăţile textului, *ritenuto, ritardando, rubato, accelerando,* necesită un travaliu aparte în care pulsaţiile şi sentimentele celor doi să meargă împreună. Îmbinarea calităţilor timbrale a două piane diferite este de asemenea o problemă, chiar pentru cuplurile rodate de pianişti.

La fel de importantă este distribuţia tematică a materialului între cei doi parteneri, alternarea momentelor melodice cu cele de acompaniament. Acompaniamentul în duo-ul pianistic cere mai multă reticenţă decât acompaniamentul în solo-ul pianistic. Apropierea culorii şi timbrului între cei doi parteneri necesită un efort de ascultare, de control şi de gradare dinamică, dar şi un acut sens al proporţiilor. Atenţia asupra pedalizării în duo-ul pianistic conferă claritate discursului, mai ales că aici pedalizarea trebuie să ţină cont neaparat şi de claritatea discursului partenerului. Dubla rezonanţă, raţiunile acustice, vibraţiile diferite, disonanţele, tuşeul diferit, sau chiar locurile din text în care doar unul dintre pianişti utilizează pedala, se regăsesc ca efect în discurs şi trebuie atent cercetate.

Alegerea tempo-urilor, precizia ritmurilor, pot construi sau distruge un discurs. La fel de importantă este libertatea ritmică. Deşi lucrările duo-urilor pianistice cer în primul rând precizie, exactitate, scopul social şi de valoare al muzicii rămâne acelaşi ca în solo-ul

pianistic, de aceea naturaleţea ritmică, agogică şi sentimentul viu al pulsaţiei sunt elemente importante, care se câştigă mai greu în duo.

În privinţa sonorităţii şi culorii nu este de dorit ca duo-ul pianistic să fie perceput ca un singur pian, ci să capete o caracteristică orchestrală, cu infinite timbruri, cu o bogăţie de culori dinamice obţinute prin tuşeu.

Nu totdeauna aranjamentele unor compoziţii sunt reuşite, de aceea sunt preferate în special lucrările originale. De multe ori lucrări de solo pianistic au fost divizate într-un aranjament pentru două piane, distribuţia pasajelor tematice, a pasajelor tehnice sau chiar armonizarea nefiind în toate cazurile oportună. Există în acest lanţ şi transcripţii pentru două piane care au devenit aranjamente pentru orchestră. De exemplu *Variaţiunile pe o temă de Haydn* op. 56 ale lui Brahms au fost compuse iniţial pentru două piane fiind rearanjate pentru orchestră, la fel cum *Cvintetul cu pian în fa minor* op. 34 a devenit Sonata pentru două piane.

Un exemplu este versiunea lui Eric Steiner pentru Menuetul din Cvartetul cu flaut al lui Mozart, o lucrare delicată şi plină de rafinament, în stilul mozartian. Guy Maier a realizat transcripţia *„Pastorala"* după Variaţiunile Goldberg ale lui Bach. *„Pastorala"* cuprinde şapte din cele treisprezece variaţiuni şi nu este o lucrare uşoară. Pe un caracter descriptiv aduce procedee contrapunctice, dificultăţi ritmice şi o modificare a formei originale bipartite în forma tripartită, prin reexpunerea temei în final. Toate *Concertele Brandenburgice* ale lui Bach au fost transcrise pentru pian la patru mâini. La fel *Uvertura* din *Suita pentru orchestră* a fost transcrisă de către Maurizio Machella pentru pian la patru mâini.



Acelaşi Guy Maier a realizat transcripţial pentru *Liebesliedurі*-le lui Brahms op. 52. Din cele şaisprezece valsuri originale ale duetului voce – pian, Maier a transcris douăsprezece pentru ansamblu de două piane, delicatele valsuri vieneze aducând contraste de caracter, ritm şi tempo, cu un conţinut emoţional diversificat.

J. Brahms a compus foarte multe lucrări pentru pian la patru mâini sau pentru două piane, ca de exemplu *Valsurile* op. 39.



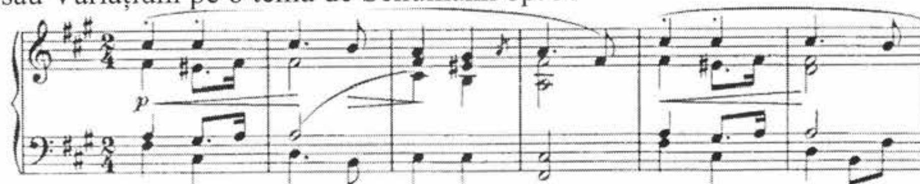
Guy Maier a realizat şi transcripţia pentru *Air* din Suitele orchestrale ale lui J. S. Bach. Bach a compus patru asemenea suite, numite *Uverturi*, a doua şi a treia fiind cele mai cunoscute. Maier a transcris cea de a doua Uvertură, *Air*, pentru două piane. Şi în acest aranjament a modificat forma bipartită a versiunii originale printr-un *Da Capo*.
Bach a compus şi numeroase lucrări pentru orgă, dintre acestea mai bine de jumătate reprezentând *Corale*, lucrări polifonice bazate pe un coral melodic simplu, cu metode variate de tratare a melodiei şi a stilului ornamental. Multe dintre lucrările sale au fost transcrise de-a

lungul vremii pentru două piane, de către compozitori din tot arealul istoric, multe dintre aranjamente păstrând caracterul, spiritul, stilul originalului. Un exemplu este Coralul *Jesu, Joy of Man's Desiring,* utilizat ca sursă de transcriere de către foarte mulți compozitori.

Vorbind despre Corale nu putem să nu amintim de cele *Patru Corale Preludii* ale lui Brahms, op. 122 pentru orgă, ultimele lucrări compuse de Brahms în memoria Clarei Schumann, lucrări emoționante de calmă resemnare și speranțe profetice, ce reflectă parcă și presimțirea sfârșitului lui Brahms. Opus-ul a fost transcris de către Catherine Kramer în 1933. Deși contrapunctice, *Coralele Preludii* sunt expresie a romantismului, o improvizație meditativă ce evocă solemnitatea. Versiunea pentru două piane nu reușește însă să păstreze legătura originală dintre melodie și contrapunct, atât de specifică lui Brahms. Alte lucrări pentru pian la patru mâini ale lui Brahms sunt Dansuri ungare,

Ex. nr. 4

sau Variațiuni pe o temă de Schumann op. 9.



La fel ca și Brahms, Rahmaninov a compus opus-ul 21 alcătuit dintr-un set de cântece pentru soprană și acompaniament între 1893 și 1916, acompaniamentul fiind de fapt o dezvoltare a melodiei, astfel încât împreună acestea realizează un contrapunct între voce și instrument. Versurile originale ale opus-ului vorbesc despre zbor, clopote, înălțimi, tăceri, pași ce nu duc niciunde, sentimentul de a fi alături de Dumnezeu. Transcripția lui Victor Babin pentru două piane este foarte inspirată. Rahmaninov și-a realizat singur transcripțiile sau a făcut aranjamente pentru muzica altor compozitori, dar a și compus pentru pian la patru mâini *6 Piese* op. 11, *Suita I* și *Suita a II-a* pentru două piane. Dintre transcripțiile sale amintim și cele pentru pian solo, *Sirena* op. 21 nr. 5, *Preludiu, Gavotă și Fugă* după Bach, *Scherzo* după Mendelssohn, *Gopak* după Mussorgski, *Kuda* după Schubert. Rahmaninov și-a transcris Fantezia pentru orchestră într-un aranjament la patru mâini op. 7.

Nu îl putem uita în lista compozitorilor de duo-uri pianistice pe F. Schubert cu Sonatele pentru pian la patru mâini, *Rondo*-ul op. 107, cunoscuta *Fantezie* op. 103, *Variațiunile pe o temă originală, 12 Valsuri nobile* op. 77 sau *Sonata în Do major, Grand Duo* op. 140.

Peter Billam a realizat în 2003 un aranjament pentru pentru pian la patru mâini din 24 de dansuri după Schubert, originale pentru piano solo.

Carnavalul Animalelor este lucrarea lui C. Saint- Saens, utilizată în transcripții de către mulți compozitori. Lucien Garban prezintă transcripția pentru pian la patru mâini.

I. Introduction et Marche Royale du Lion

Dansul Macabru op. 40 a fost de asemenea transcris pentru două piane de către însuși Saint-Saens.

Debussy a compus *6 Epigrafe Antice*

şi *Mica Suită* pentru pian la patru mâini, iar lucrarea sa *Printemps* a fost transcrisă de A. Benfeld pentru două piane.

Suita Bergamască a fost de asemenea transcrisă pentru pian la patru mâini de către H. Woollett.

Muzica lui Ottorino Respighi a fost transcrisă de Marcello Guastalla, exemplu fiind Suita *6 mici piese pentru pian* la patru mâini: *Romance, Sicilian Hunting Song, Armenian Song, Merry Christmass, Scottish Melody, Little Highlanders*, o colecţie de piese foarte potrivite într-un recital de Crăciun.

Un alt exemplu este Darius Milhaud, compozitor desprins din Grupul celor şase, care şi-a găsit un sens personal de expresie în politonalitate. Milhaud a compus pentru două piane, *Suita Scaramouche* fiind foarte cunoscută de către public, şi o lucrare importantă într-un repertoriu de scenă. Cu o caracteristică de pulsaţii speciale a ritmurilor 3+3+2 în acompaniament, un ritm captivant în partea a treia – *Brazileira* -, cu o melodie sincopată în pasaje de unison (octave) într-un tempo alert, cele trei părţi ale suitei cuprind foarte multe elemente, în special ritmuri şi motive melodice din jazz. .Milhaud a mai compus o suită, *Les Songes*, tot în trei părţi, *scherzo-vals –polkă*, care se caracterizează prin aceeaşi exuberanţă, cu elemente de umor împletite cu pasaje lirice deosebit

de frumoase, ritmuri robuste, schimbări agogice dese. Amestecul consonant - disonant, tonal - politonal, omofon - polifonic îi este specific compozitorului.

Compozitori de bază în repertoriul de pian la patru mâini sunt J.S. Bach, Mozart, Cl. Debussy, Manuel de Falla, A. Dvorak, E. Grieg, G. Faure, F. Poulenc, G. Gerswin. În repertoriul pentru două piane compozitorii cei mai cunoscuți sunt J.S. Bach, A. Vivaldi, M. Clementi, W. Mozart, J. Brahms, C. Saint-Saens, E. Grieg, Cl. Debussy, M. Ravel, G. Bizet, I. Stravinski, B. Martinu, F. Poulenc, D. Şostakovici (Concertino pentru două piane), G. Gerswin, G. Holst. Concertele pentru două piane şi orchestră din programele filarmonicilor sunt cele ale lui J.S. Bach, W. A. Mozart, B. Bartok, F. Poulenc, B. Martinu.

În privința transcripțiilor amintim Bach - *Allegro* versiunea lui Guy Maier, *Preludiile Coral* – R. Westrup, *Gigue* în Re major – Eric Steiner, *Jesu, Joy of Man's Desiring* – Myra Hess (solo), Riegger (două piane). Există transcripții ale *Rigaudon*-ului lui Mc Dowell realizate de Felix Fox, *Suita pentru două piane* a lui Mozart în transcripția lui Louis Victor Saar, *Marşul* op. 99 de S. Prokofiev din *Dragostea pentru trei portocale* în aranjamentul lui Pierre Luboshutz, *Tritsch-Trasch Polka* lui Johann Strauss transcrisă de Celius Dougherty, aranjamente ale unor părți din baletul *Spărgătorul de nuci* ceaikovskian de către Edouard Hesselberg (în special dansurile), I. Albeniz – *Sevilla* în versiunea lui Felix Guenther, *Suita pentru două piane* de A. Arenski, *Mica Suită* de Claude Debussy pentru pian la patru mâini şi pentru două piane, *Micul Negru* - Debussy aranjament D. Roques, *Preludiul în do diez minor* de Rahmaninov transcripție Arvid Hesselberg, M. Reger – Preludiu şi Fugă după Bach.

(E flat major.)
Arranged by Max Reger.
PRIMO.
J. S. Bach.
Allegro risoluto.
PIANO.
SECONDO.
J. S. Bach.
Allegro risoluto.
PIANO.

M. Balakirev a transcris lucrări ale lui Chopin realizând *Suita pentru orchestră* alcătuită din patru piese: *Preambule, Mazurka, Intermezzo* şi *Finale*. Lucrarea este apoi transcrisă pentru pian la patru mâini de S. Liapunov. Prima parte, *Preambule*, este de fapt un studiu al lui Chopin,

Primo.

Fréd. Chopin (M. Balakirew)

Andante. M. M. ♪ = 104.

Viol.

Secondo.

Fréd. Chopin (M. Balakirew)

Andante. M. M. ♪ = 104.

Viola. Cl. Viola. Cl.

Viola.

urmată de o *Mazurcă*. Partea a treia, *Intermezzo* reprezintă una dintre *Nocturnele* lui Chopin,

Lento. M. M. ♩ = 132.

Viol.

Lento. M. M. ♩ = 132.

în timp ce partea a patra, *Finale*, este *Scherzo*-ul lui Chopin.

Presto con fuoco. M. M. 𝅗𝅥. = 112.



Un alt studiu al lui F. Chopin, op. 25 nr. 1 a fost transcris de K. Ockleston – Lippa pentru două piane.

Pianoforte I.

I.

(Op. 25. Nº 1.)

Allegro sostenuto.

Arranged by K. Ockleston-Lippa.

Pianoforte II.

I.

(Op. 25. Nº 1.)

Allegro sostenuto.

Arranged by K. Ockleston-Lippa.

Edward German a compus *Gipsy Suite* pentru pian la patru mâini (patru dansuri caracteristice): *Vals melancolic, Allegro di bravura* (dans), *Menuet* (duet de dragoste) şi *Tarantella.*

Edward Mc Dowell a îmbogăţit repertoriul lucrărilor pentru patru mâini cu *Trei poezii* op. 20, *Moon Pictures* op. 21, *Hamlet şi Ofelia* op. 22.

A. Verley a compus *Pastels sonores* pentru pian solo, lucrare ce a fost transcrisă apoi de către Erik Satie pentru pian la patru mâini, în două părţi, *Cloches dans la vallee* şi *L'Aurore aux doigts de rose.*

PRIMA

PIANO

SECONDA

PIANO

chanté

en dehors

A. Skriabin este prezent în şirul compozitorilor de duo-uri pianistice cu *Fantezia pentru două piane* publicată postum.

Gustav Holst (1874-1934) a compus lucrarea *"Planets"* pentru două piane: *Mars, Venus, Mercury, Jupiter, Saturn, Uranus, Neptune.* Lucrarea apare între anii 1914-1916, însă cele şapte momente au fost publicate abia în 1951. *"Planets"* este prezentă în repertoriile duo-urilor pe marile scene ale lumii.

I. MARS

The Bringer of War

Allegro

I

Allegro

II

8va bassa

II. VENUS

The Bringer of Peace

Adagio

8va .... loco

p pp

I

Adagio

p p

II

III. MERCURY

The Winged Messenger

Vivace

p

I

Vivace

p

II

IV. JUPITER

The Bringer of Jollity

Allegro giocoso

8

f

I

Allegro giocoso

f

II

V. SATURN

The Bringer of Old Age

Adagio

I

p

Adagio

II

p (like harp harmonics)

simile

VI. URANUS

The Magician

Vivace

I

ff

Vivace

II

ff

8 bassa

VII. NEPTUNE

The Mystic

Andante (3 beats followed by 2)

I

sempre una corda e pp

Andante (3 beats followed by 2)

II

sempre una corda e pp

Tânărul compozitor japonez Isida Kazue Rockzaemon a compus printre alte lucrări *Preludiul* pentru două piane.

În România, compozitorul Şerban Nechifor a compus lucrarea *Hommage à Debussy* pentru pian la patru mâini în 1998, lucrare dedicată mamei sale.

În prezent există o întreagă industrie a genului duo pianistic pentru două piane sau pian la patru mâini, începând de la spectacole prezentate în întreaga lume, la partituri ce cuprind compozitori variaţi şi concursuri internaţionale sau fundaţii ale duo-urilor pianistice. Au fost realizate şi spectacole de duo pianistic, asemănătoare operei, aşa cum este povestea

lui Ted Dykstra şi Richard Greenblatt în Canada care, într-o trecere muzicală de la clasic la pop şi jazz construiesc un adevărat show de două ore prezentat în lumea întreagă.

În concluzie observăm că duo-ul pianistic cere din partea fiecărui pianist spirit de colaborare, temperamente similare, o bună tehnică pianistică şi un larg repertoriu. Din alt punct de vedere este evidentă imaginaţia fără limite a compozitorilor care au încercat să compună pentru pian la patru mâini sau două piane la patru mâini cu scopul îmbogăţirii permanente a limbajului, a sonorităţilor, a timbrurilor, deşi din multitudinea de compozitori am amintit doar câţiva, din diferite perioade istorice. Nu în ultimul rând transcrierea unor lucrări pentru alte instrumente este un procedeu utilizat des în istoria muzicii instrumentale, observându-se şi aici un mare câştig pentru repertoriul duo-ului pianistic şi pentru public.

Deşi valoarea artistică a multor compoziţii pentru două piane sau pian la patru mâini nu poate fi contestată, pe parcursul timpului au existat şi două efecte negative: unele transcrieri nefericite şi perceperea duo-urilor pianistice în sensul muzicii de divertisment, în sensul în care aceasta oferă fascinaţie şi plăcere ascultătorilor. Astăzi duo-ul pianistic şi-a câştigat locul pe scenele lumii, publicul fiind atras cu plăcere la aceste spectacole.

BIBLIOGRAFIE

BACH, Johann Sebastian - *The Goldberg Variations*, Ed. Ralph Kirkpatrick, New York, 1938

EINSTEIN, Alfred - *Mozart, His Character, His Work*, London, Oxford University Press, 1945

GEIRINGER, Karl - *Brahms: His Life and Work*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1936

LUBOSHUTZ, Pierre - *The Two-Piano Recital, A Little Book for Piano Teachers and Students*, Ed. Fischer.

PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA CONCEPTULUI DE *TENOR* – APARIȚIE, VOCE ȘI NUANȚE ÎN CONTEXTUL EVOLUTIV AL ARTEI VOCALE

Profesor **Ridiche Daniel-Renato**
Colegiul Național de Artă „*Octav Băncilă*" Iași

„Tenorul polifonic"...

Muzica cultă își are originile directe în monodia gregoriană care s-a păstrat în muzica liturgică apuseană până azi. În tot acest timp cât cântul a fost monodic prin excelență se pare că nu a fost acordată vreo atenție deosebită diferențierii vocilor căci și azi în mănăstiri (din Occident sau din răsărit) monahii cântă împreună același repertoriu, fie tenori, fie bași. Așadar a fost necesar mult timp până ce polifonia specifică dezvoltării muzicale occidentale a acordat în mod real atenție *tesiturii* (țesăturii) variate a vocilor. În ceea ce privește debutul polifoniei, documentele atestă că Huchbald (călugăr din Saint-Armand) introduce peste cântul monodic o a doua voce, un cânt armonic numit „organum"[102] sau „diafonie", uneori fiind numită și *contravoce*[103] care a stat la baza contrapunctului, fiind de fapt o etapă inferioară armoniei. „Discantus" era vocea a II-a care nu mai era paralelă la cvartă, cvintă sau octavă (în jos) cu melodia ci crea intervale armonice diferite și era mai mult o voce ținută asemenea unui ison constant sau variabil pentru toată melodia. Corespunzând vechii practici a isonului bizantin, această nouă voce a fost numită ***tenor*** de la verbul latin *tenere* – a ține. Această formă componistică a primit în secolul al XVIII - lea titlul de *cantus firmus* sau *cantus planus*. Până în secolul al XVIII - lea copiilor din acele formații corale bisericești (*maîtrises*) nu li se încredința decât vocea uperioară iar celelalte erau repartizate între cântăreții adulți[104]. Astfel, partida de *alto* („înalt") era – după cum o arată și numele – o voce înaltă de bărbat și nu una gravă feminină ca în ziua de azi. Repartizarea acesta a vocilor în cor a avut repercusiuni asupra soliștilor și inclusiv asupra operei care multă vreme a ignorat vocile grave feminine.

Vechea terminologie a partidelor vocale, *tenor, contratenor, triplum, motetus*, etc., se referă la particularități ale compoziției și nu la țesătura vocilor executanților. În general *tenorul* se scria sub *discant*, susținându-l, și deci, era vocea inferioară. În secolul XVI sub *tenor* se mai adaugă o partidă numită *contratenor* care adesea era instrumentală[105]. Astfel *tenorul* a devenit și a rămas cea de-a doua linie a partiturii, deasupra vocii grave.

Abia în secolul XVI au fost introduși termeni ce se referea la țesătură: *bassus, altus, superius*. Cuvântul ***tenor***, format în cele din urmă după modelul italian, și-a modificat în acel moment semnificația în mod corespunzător – desemnând țesătura partidei respective iar mai târziu însuși timbrul vocii căreia i se încredințează această partidă – și e singurul care se va menține din vechea nomenclatură. De asemenea, termenii contemporani de *soprano, contralto*, ș.a., au fost introduși odată cu apariția și dezvoltarea operei ca gen.

---

[102] Jaques Chailley, *40.000 ani de muzică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, București, 1967, p. 175.
[103] Mircea Duțescu, *Voci mari, voci bizare*, Editura Protel, Bucuresti, 2002, p. 22.
[104] Jaques Chailley, *op. cit.*, p. 176.
[105] *Ibidem*, p. 220.

Nuanțele tenorului ca voce, timbru și sensibilitate specifică

În conformitate cu practica cristalizată de-alungul timpului, clasificarea vocilor se face în funcție de registru și de culoare, ele fiind caracteristice pentru fiecare individ în parte[106]. Registrul are semnificația întinderii sonore a unei voci cuprinzând un grup de sunete diferite ca înălțime. Culoarea vocii (sau timbrul) e diferită de la individ la individ și depinde în mare măsură de echilibrul secreției glandulare endocrine care participă dezvoltarea structurii anatomo-fiziologice a fiecărui individ, glandele sexuale influențând mai ales laringele. Există două tipuri de registre: vocea sau registrul de piept și vocea sau registrul de cap, fiecărui registru fiindu-i caracteristic timbrul precum și înălțimea respectivă. Registrul de piept și de cap, în cazul vocilor educate în direcția cântului cult, nu apare atât de evident diferit datorită tehnicii vocale și specificului acesteia[107]. Cu cât o voce e mai apropiată de perfecțiunea tehnică (studiul tehnic trebuie să continue pe întreg parcursul carierei), cu atât această diferență va dispărea.

După secolul XVIII apare și vocea intermediară dintre cele înalte și cele grave, mai întâi la femei și apoi la bărbați[108], odată cu crearea noilor opere dramatice. Fiecărui personaj din teatrul liric îi corespunde un anumit tip de voce ca ambitus, culoare și intensitate. În funcție de ușurința cu care se trece de la tonurile grave la cele înalte la bărbați avem *tenor, bariton, bas* iar la femei: *soprană* și *mezzo-soprană.* În funcție de multiple considerente au apărut și alte subdiviziuni: *lejer, spint, dramatic, cantabil, profund, de coloratură*, etc., bineînțeles, în funcție de voce.

Când un cântăreț cântă o gamă ascendentă pe o vocală deschisă, schimbarea de registru se produce pe o notă din registrul mediu care depinde de tipul vocal, notă ce poartă numele de „notă de pasaj"[109]. La tenori aceasta se situează între Mi_3 – Fa_3[110] sau, în opinia altor cercetători și pedagogi, $Fa\#_3$ - Sol[111]. Nota de pasaj constituie o indicație importantă în clasificarea vocilor deoarece ea depinde atât de rezonatori cât și de laringe și se rezolvă ulterior prin aplicarea unor tehnici vocale.

Vocea de **tenor** e definită[112] și ca acea voce ce trebuie să suporte cu ușurință expirația prelungită pe notele înalte ale vocii sale (cel puțin la_2 - din octava a II-a a vocii) și să poată pronunța cu ușurință silabe pe ele.

Tenorul, în opinia unor specialiști, este o voce bărbătească atipică[113] care se poate clasifica astfel:

- Tenorul lejer – voce foarte clară (Do_2 – Do_4) dispunând de o agilitate impresionantă dar nu prea puternică[114]. Exemple de roluri caracteristice acestei voci: Nadir (Pescuitorii de perle), Almaviva (Bărbirul din Sevilla), Gerald (Lakme), Nemorino (Elixirul dragostei).

---

106 Elena Cernei, *Enigme ale vocii umane*, București, 1982, p. 123.

107 Există și alte împărțiri: registrul de piept sau modal, registrul de falsetto, cel mixt sau mijlociu, regisrul srtohbass sau bas profund, micul registru sau vocea sifflet, pulse register cf. Paula Ciochină, *Elemente de tehnică vocală și stil în cânt*, Editura Lumen, Iași, 2006, pp. 58-59.

108 Elena Cernei, *op. cit.*, p. 124.

109 Corneliu Gh. Solovăstru, *Vocea cântată, etalon de perfecțiune în configurarea creației muzicale (cu referire specială la vocea de bas)*, Editura Artes, Universitatea de Arte „George Enescu", Iași, 2003, p. 29.

110 *Ibidem*, p. 29.

111 Cf schemei întinderii tonale a vocii de tenor și a țesăturii folosite reprezentată de Raoul Husson *apud* George Ionescu, *Unele probleme de Metodică a predării cântului*, București, 1971, p. 239.

112 Silvia Voinea, *Incursiune în istoria artei cântului și a esteticii vocale*, București, 2002, p. 35.

113 Mircea Radu Sâmpetrean, *Cunoașterea vocii umane și persuasiunea jocului scenic*, MediaMusica, Cjuj, 2007, p. 20.

114 Ada Burlui, *Introducere în Arta cântului*, Editura Apollonia, Iași, 1996, p. 16.

- Tenorul liric – voce uniformă (Si_1 - Do_4[115]), caldă, plăcută ca timbru şi cu o culoare specific bărbătească. Roluri caracteristice: Don Ottavio (Don Giovanni), Almaviva (Bărbirul din Sevilla), Lenski (Evgheni Oneghin), Rodolfo (Boema), Ducele de Mantua (Rigoletto). Asemenea roluri – cât şi altele din creaţia lui Mozart, Donizetti sau Rossini - în trecut erau interpretate de aşa numiţii „tenori lejeri-schpieltenor"[116], gen de tenor înalt care acum nu mai corespunde sălilor mari de spectacole din cauza volumului de voce mic.
- Tenorul dramatic sau eroic are o voce amplă (Si_1 – Si_3), metalică, cu sunete grave pline, cu un acut strălucitor şi o mare forţă de expresie (Othello, Radames, Samson, Canio).

În concepţia unor pedagogi şi interpreţi ar mai fi categoria de tenor wagnerian caracterizată printr-un registru mediu de culoare baritonală iar acutul cu specific de culoare tenorală. Este o voce tipic nordică (Tannhauser, Siegfried, Parsifal).

Alte clasificări ale vocii de tenor ar mai fi:

- tenorino[117] (altino), lejeri, lirici (sau *di grazia*), spinto, eroici, dramatici, triali (denumirea franceză pentru tenorul comic, cu ţesătură lejeră[118]) şi hautes-contre;
- tenor[119] a) demi-canto, liric, Hell tenor (în partea germană);
  b) liric-lejer – tenor lejer de operă comică; după Fauré consideraţi ca fiind în realitate contratenorii Renaşterii;
  c) dramatic-spint – la germani numit Helden tenor (eroic), ideal pentru acţiuni dramatice.

Rachele Maragliano Mori[120] identifică într-un mod interesant alte „nuanţe" asemănătoare: tenorul lejer (Elvin din *Somnambula*) şi liric-dramatic care s-ar putea numi azi liric-lejer (Ernesto din *Don Pasquale*) sau liric-spint (Chénier) ori dramatic (Othello).

Mai aflăm de tenorul buff şi de caracter desemnat pentru roluri precum Pedrillo (*Răpirea din Serai*) sau Goro (*Madame Butterfly*).

În teatrul liric genurile de voci, în funcţie de calităţile lor, sunt folosite pentru redarea diverselor personaje de tineri sau bătrâni, dramatici sau comici, sinceri sau intriganţi, cu anumită puritate sufletească sau senzuali, etc. Prin urmare, sopranele şi tenorii în general sunt întrebuinţaţi ca tineri entuziaşti, sinceri şi, de obicei, îndrăgostiţi; mezzo-sopranele şi baritonii înfăţişează oameni cu pasiuni puternice fie în bine, fie în rău iar contraltele şi başii sunt aleşi pentru a înfăţişa bătrâni, oameni pasionaţi, ridicoli, diabolici, etc.[121].

Până aici am arătat clasificarea vocii în funcţie de raportul ei cu genul operistic, cu posibilităţile de abordare a anumitor roluri, desigur, luând în considerare parametrii deja expuşi mai sus (culoarea timbrului, ambitus, „grosimea" vocii). Există însă mai multe criterii generale de clasificare a vocilor[122] (clasamentul auditiv după întinderea tonală şi după timbrul vocii, clasamentul laringologic în funcţie de lungimea corzilor sau cel în funcţie de volumul cavităţilor supra-glotice) dar, de asemenea, există criterii de clasificare a vocilor în funcţie de culoare, grosime şi penetraţie.

---

[115] Cf. Clasamentului de detaliu pentru folosirea vocilor în teatru muzical după J. Tarneaud *apud* George Ionescu, *op. cit.*, p. 237.

[116] Mircea Radu Sâmpetrean , *op. cit.*, p. 21.

[117] Octav Cristescu, *Cântul. Probleme de tehnică şi interpretare*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1963, p. 44.

[118] Denumirea este dată după tenorul francez Antoine Trial (1736 - 1792) cf. Asist. Univ. drd. Cătălina Ionela Chelaru, *Un instrument excepţional: vocea umană*, Editura Tehnopress, iaşi, 2005, p. 118.

[119] Silvia Voinea, *op. cit.*, p. 34.

[120] Rachele Maragliano Mori, *Conoscenza della voce nella scuola italiana di canto*, Edizioni Curci, Milano (1970), 2002, p.109.

[121] Octav Cristescu, *op. cit.*, p. 45.

[122] Cf. Conf. Univ. Dr. Adriana Severin, *Metodica predării cântului*, Editura Artes, Universitatea de Arte „George Enescu" - Iaşi, 2000, pp. 30-36.

În teatrele lirice întâlnim şi o clasificare făcută exclusiv în funcţie de puterea vocii[123]: primi solişti, solişti (ca prim înlocuitor), corifei (plecând de la roluri de comprimari până la primi corişti) şi corişti. Această clasificare acoperă necesitatea cântului de mare performanţă depinzând de **capacitatea sălii** de spectacol. Cu alte cuvinte am avea: vocea „de mare operă" (degajă 120 decibeli sau chiar mai mult), vocea de operă (110-120 db), vocea de operă comică (100-110 db), vocea de operetă (90-100 db), vocea numită „de concert" sau „de salon" (80-90 db) şi vocea normală sau „de microfon" (are mai puţin de 80 db).

În secolul XVIII relaţiei romantice dragoste-durere îi va lua locul cea de dragoste-plăcere tocmai datorită descoperirii unor dimensiuni noi ale vocii umane[124]. Astfel, **vocea de tenor** şi vocea de soprană vor subordona treptat vocea de mezzo-soprană utilizată foarte mult în vremea lui Rossini. Descoperirea acestor noi posibilităţi şi dimensiuni se datorează partiturilor pentru tenori şi soprane create cu predilecţie de Giuseppe Verdi [125].

Mutaţiile structural-istorice ce au apărut în geneza şi audierea muzicii în decursul timpului, trecând de la un stil la altul, ne atrag atenţia asupra unor schimbări esenţiale în majoritatea parametrilor discursului muzical-interpretativ. Succesiunea şcolilor vocale, sucombarea celor vechi şi naşterea altora noi, a fost determinată de tendinţele conturate în fiecare epocă stilistică, de genurile muzicale predilecte, de limbajul muzical utilizat, etc. Prin urmare, practica interpretativă a fiecărei perioade istorice – în contextul tradiţiei culturale naţionale – a determinat scopurile educării şi formării cântăreţului[126]. Estetica fiecărei epoci stilistice şi-a pus în mod ferm amprenta în ceea ce înseamnă cultivarea vocii, gustul artistic şi expresia vocală. În sprijinul celor afirmate vine mărturia lui Levesque de la Ravaillère care în 1742 a publicat pentru prima dată muzica şi cuvintele câtorva cântece aparţinând lui Thibaut de Champagne (unul din trubadurii menţionaţi de istoria muzicii): „Să nu ne aşteptăm, - scrie el în prefaţa sa – ca muzica veche să încânte urechea la fel ca şi cea modernă. Gustul variază de la un secol la altul: ceea ce fermeca atunci va apărea insipid datorită marii sale simplităţi... Într-adevăr, compoziţia muzicală nu era atât de dificilă şi de savantă cum este astăzi... O poezie perfectă face să se nască o muzică excelentă. Şi una şi cealaltă erau, cu aproximaţie, de aceeaşi valoare pe vremea primelor noastre cântece... Cântatul celor vechi avea un ambitus mult mai mic decât cel din ziua de azi, când se lucrează mult la cultivarea vocii"[127].

Studierea relatărilor despre executarea operelor lirice în secolul XVIII în Italia şi Franţa (până spre prima jumătate a secolului XIX) arată ca „acoperirea" sunetelor nu era cunoscută în epocă. Cântăreţul utiliza primul său registru cu voce deschisă până către frecvenţa pasajului unde, întâlnind dificultăţile de emisie inerente scăderii excitabilităţii coardelor vocale în această regiune tonală, le eschiva trecând în falset, adică al doilea registru[128]. Aşa cântau toţi tenorii din Franţa către 1830. Inconvenientul falsetului nu e de natura fiziologică ci artistică: bărbaţii nu puteau realiza nici un efect de putere sau de redare a timbrelor întunecate cerute de interpretarea operelor lirice dramatice. Mecanismul „acoperirii" (pedagogia cântului optând întotdeauna pentru noţiunea de „rotunjire" a sunetului) pare a fi meritul tenorilor „di sforza" (între anii 1800-1820) acest fapt permiţând interpretarea lucrărilor dramatice fără pericol pentru laringe. În acest sens, o adevărată revoluţie a făcut tenorul francez **Gilbert Duprez** care în 1837 revine la Opera Mare din Paris (după ce a fost

---

[123] *Ibidem*, p. 33.

[124] Georgeta Pinghireac, *Simboluri estetice ale vocii de soprană*, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2003, p. 144.

[125] *Ibidem*, p. 144.

[126] Ana Rusu, *Culoare şi expresivitate în genul de operă şi lied a secolului XX*, MediaMusica, Cluj, s.a., p. 9.

[127] Jaques Chailley, *op. cit.*, p. 42.

[128] Raoul Husson *Vocea cântata*, traducere din franceză, cuvânt înainte şi glosar de Nicolae Gafton, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, p. 61.

plecat în Italia şi s-a iniţiat în această tehnică) introduce sus-numitul procedeu tehnic în interpretarea sa, stârnind adevărate furori[129].

În concepţia unor cercetători pasionaţi ai operei, începând cel mai târziu cu Bellini şi Donizetti, nu ar mai fi potrivit de a vorbi de *belcanto*[130] (ca perioadă stilistică – n.a.) ci de reminiscenţe belcantiste căci în perioada belcanto-ului clasificarea vocilor în felul în care e făcută azi de fapt nu exista. Erau preferaţi cântăreţii cu voci capabile de interpretare a pasajelor de mare virtuozitate şi posedau acel *stile fiorito*, cu alte cuvinte, sopranele, altistele (cel mai adesea în roluri bărbăteşti) şi în special *castraţii*.

Tenorul „deschis", liric, aşa cum îl cunoaştem azi, în opera belcantistă[131] era complet inexistent. Pe atunci vocile erau caracterizate şi folosite în funţie de raritatea timbrului şi după calităţile „hedoniste" şi de virtuozitate şi nu după gen, aşa cum se întâmplă în opera romantică sau cea realistă. Astfel cum pentru ascultătorul modern apariţia vocii de castrat, a falsetistului, contratenorului, altistului sau a unei mezzo-soprane „în pantaloni" pe scenă, într-o operă dramatică, în montare contemporană, este neobişnuită, dacă nu chiar absurdă, tot astfel, în epoca belcanto alegerea vocilor masculine în roluri de îndrăgostit (tenorul dramatic, mai ales, sau basul) apărea ca fiind ridicolă, neconvingătoare, deranjantă[132]. Tenorul dramatic şi basul erau folosiţi în roluri de intriganţi, rivali sau în roluri de caracter sau buffe.

BIBLIOGRAFIE

BURLUI, Ada - *Introducere în Arta cântului*, Editura Apollonia, Iaşi, 1996.

CERNEI, Elena - *Enigme ale vocii umane*, Bucureşti, 1982.

CHAILLEY, Jaques - *40.000 ani de muzică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, Bucureşti, 1967.

CHELARU, Cătălina Ionela - *Un instrument excepţional: vocea umană*, Editura Tehnopress, Iaşi, 2005.

CRISTESCU, Octav - *Cântul. Probleme de tehnică şi interpretare*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1963.

DUŢESCU, Mircea - *Voci mari, voci bizare*, Editura Protel, Bucuresti, 2002.

HUSSON, Raoul - *Vocea cântata*, traducere din franceză, cuvânt înainte şi glosar de Nicolae Gafton, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1965.

IONESCU, George - *Unele probleme de Metodică a predării cântului,* Bucureşti, 1971.

MARAGLIANO, Rachele Mori - *Conoscenza della voce nella scuola italiana di canto*, Edizioni Curci, Milano (1970), 2002.

PINGHIREAC, Georgeta - *Simboluri estetice ale vocii de soprană*, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2003.

RUSU, Ana - *Culoare şi expresivitate în genul de operă şi lied a secolului XX*, MediaMusica, Cluj, s.a.

SÂMPETREAN, MIRCEA RADU - *Cunoaşterea vocii umane şi persuasiunea jocului scenic*, MediaMusica, Cluj, 2007.

SEVERIN, Adriana - *Metodica predării cântului*, Editura Artes, Universitatea de Arte „George Enescu", Iaşi, 2000.

SOLOVĂSTRU, Corneliu Gh. - *Vocea cântată, etalon de perfecţiuneîn configurarea creaţiei muzicale(cu referire specială la vocea de bas)*, Editura Artes, Universitatea de Arte „G. Enescu", Iaşi, 2003.

VOINEA, Silvia - *Incursiune în istoria artei cântului şi a esteticii vocale*, Bucureşti, 2002.

---

[129] *Ibidem*, p. 61.

[130] Mircea Duţescu, *op. cit.*, pp. 45-52.

[131] *Ibidem*, p. 46.

[132] *Ibidem*, p. 46.

MUZICA INSPIRATĂ DIN OPERA LUI WILLIAM SHAKESPEARE BALETUL *„ROMEO ŞI JULIETA"* DE SERGHEI PROKOFIEV

Elevele **Mihaela Rusu** şi **Mihaela Spulber**, clasa a IX-a
Profesor coordonator **Ramona Brucăr**
Colegiul Naţional de Artă *„Octav Băncilă"* Iaşi

Literatura reprezintă o vastă sursă de inspiraţie pentru multe dintre domeniile artistice. În muzică de-a lungul anilor şi-a pus amprenta, astfel fiind concepute multe dintre marile opere ale muzicii.

Îmbinarea celor două arte are ca scop evidenţierea expesivităţii provenită din dramele sau comediile marilor dramaturgi din istoria literaturii. Subiectivitatea ce încununează cele două arte are o deosebită contribuţie la formarea numeroaselor forme de prezentare stilistice şi structurale atât în domeniul muzical cât şi literar.

William Shakespeare[133] (23 aprilie 1564 – 23 aprilie 1616) este considerat cel mai mare dramaturg al tuturor timpurilor ce a sintetizat întreagă gamă emoţii şi conflicte omeneşti cu o precizie care ramane remarcabilă şi în ziua de azi.

Capodoperele sale *„Othello"*, *„Regele Lear "*, *„Machbet"*, şi *„Romeo şi Julieta"* sunt marcate de motive cum ar fi volatilitatea iubirii şi frumuseţea artei aparţinând înfloritoarei Renaşterii engleze. Datorită varietăţii conflictelor deosebite, William Shakespeare a fost foarte apreciat atât de regina Elisabeta 1 şi de regele Jacob.

Operele sale sunt inspirate din viaţa reală simplă, din istorie şi dramele acesteia ,din viaţa personală, *„Hamlet, prinţul Danemarcei"* este inspirată din moartea fiului său. Tatălui său, John Shakespeare i-a fost acordat un blazon nobiliar , ca omagiu pentru deosebita activitate de-a lungul carierei fiului său.

Dramele shakespiriene inspiră o mare parte a romantismului şi neoclasicismului muzical, acestea fiind fructificate de Giuseppe Verdi ce a compus *„Machbet"* şi *„Otello"* opere în 3 acte, iar Felix Mendelssohn Bartholdy a compus *„Visul unei nopţi de vară"*- balet in trei acte.

Piotr Ilici Ceaikovski a fost un remarcabil compozitor romantic rus ce a scris bazându-se pe opera marelui dramaturg *„Furtuna"*, *„Hamlet"*, uvertura *„Romeo şi Julieta"* fiind considerată cea mai reuşită şi preferata compozitorului.

Hector Berlioz reia temele de inspiratie shakespiriene în *„Regele Lear"*, *„ Moartea Ofeliei"* şi *„Marşul funebru"* din *„ Hamlet"*, *„Beatrice şi Benedict"* şi simfonia dramatică *„Romeo şi Julieta"*.

---

[133] dramaturg, poet şi creator de sonete englez, care este considerat a fi cel mai mare scriitor al literaturii de limba engleză. a scris câteva dintre cele mai puternice tragedii şi numeroase comedii. De asemenea, a scris 154 de sonete şi numeroase poezii. Dintre acestea, unele sunt considerate drept cele mai strălucitoare opere scrise vreodată în literatură, datorită priceperii lui Shakespeare de a depăşi naraţiunea şi de a descrie cele mai intime şi profunde aspecte ale naturii umane. Se crede că majoritatea operei a scris-o între 1585 şi 1613, deşi datele exacte şi cronologia pieselor de teatru atribuite lui nu se cunosc cu precizie. Opere: *Furtuna, Doi gentlemeni din Verona, Zadarnicele chinuri ale dragostei, Visul unei nopţi de vară, Totul e bine când se termină cu bine, A douăsprezecea noapte, Troilus şi Cresida, Coriolan, Iulius Caesar, Macbeth, Hamlet, Regele Lear, Othello, Antoniu şi Cleopatra, Eduard al III-lea, Sir Thomas More*,ş.a.

Deasemenea compozitorul român Pascal Bentoiu în 1974 a compus opera *„Hamlet"* în două acte, iar Vincenzo Bellini compune opera *„ Romeo şi Julieta"*, având un deosebit succes.

Există aproximativ paisprezece opere inspirate din drama iubirii celor doi dar în secolul douazeci prin geniul lui Prokofiev aceasta a devenit o capodoperă a muzicii de balet.

Sergei Segeevici Prokofiev (23 aprilie 1891 – 5 martie 1953) a fost un compozitor neoclasic, unul dintre cei mai mari muzicieni a tuturor timpurilor. A compus miniaturi instrumentale, simfonii, concerte, muzica de film, creaţia sa axându-se pe toate genurile muzicale. Primele noţiuni muzicale le-a învăţat de la mama sa, pianistă , la vârsta de numai cinci ani scriind prima sa lucrare *„Galop indian"*.

La treisprezece ani intra la conservator si compune patru piese, o simfonie ,două sonate şi alte piese pentru pian. A studiat cu mari oameni ai muzicii precum Ri mski Korsakov, Nicolai Ceupnin, Anatol Leadov şi pian cu Anna Essipova pe care i-a surprins cu compoziţiile sale. *„Sugestia diabolică"* (1909) şi Concertul pentru pian nr 1 (1911) a uimit Conservatorul fiind numit „extremist stagist".

La pian era considerat „demon de gheaţă" şi recurgea la disonanţe suparătoare şi ritmuri bizare cu un control deplin şi o totala detaşare. Una dintre cele mai cunoscute creaţii ale sale este baletul *„Romeo şi Julieta"* în care se observa stilul muzical diferit căruia **Prokofiev** i-a conferit complexitate şi o altă nuanţă în expresivitate.

Din punct de vedere componistic se poate afirma că stilul compozitorului rus îmbină atât rigoarea şi echilibrul muzicii clasice, cât şi expresivitatea şi dinamismul melodiei ruse, conturându-şi un stil muzical personal, captivant, unic.

Structura baletului respectă tiparul clasic - în trei acte - fiecare act prezentând câte două scene bineindividualizate.

Primul act îl prezintă pe Romeo se străbate strazile întunecate ale Veronei şi prima parte duelului dintre cele două familiirivale Montanque şi Capulet. Conflictul este încheiat de ducele Veronei ce ordonă întreruperea luptei. În ultima scenă apare Julieta jucându-se vesel cu doica dar este oprită de mama sa ce o anunţă că va fi în curând mireasă.

În suita orchestrală a primei părţi a baletului, Serghei Prokofiev ilustrează prin stilul său componistic unic atmosfera medivală împreună cu tensiunea provocată de conflictul celor două familii pe care o surprinde prin alternarea ritmului cât şi nuanţelor, demonstrând atât expresivitatea liniilor melodice cât şi complexitatea stilistică de necontestat.

Cei doi copii se întâlnesc la balul dedicat logodnei julietei şi stabilesco revedere seara la balconul din gradina casei. Printr-o scrisoare trimisă cu ajutorul doicii, Julieta acceptă să devină soţia lui fiind binecuvântaţi pe ascuns de preotul Lorenzo. În mijlocul carnavalului Veronei, Mercutio este ucis de Tybald şi Romeo datorită acestui fapt il ucide pe reprezentantul familiei rivale.

Suita a doua prezintă romantismul visul de iubire împlinit, prin caracterul major şi înălţător al muzicii demonstrând armonia şi frumuseţea dragostei absolute. În antiteză cu prima scenă, cea de a doua se evidenţiază prin modalitatea dramatică, în tonalitate minoră a interpretării, relevând tensiunea provocată de moartea celor doi tineri şi, respectiv consecinţa punctului culminant - stingerea iubirii tinerilor îndragostiţi.

În ultimul act, compozitorul rus reuşeste să redea prin limbajul muzical specific, toate faptele tragice ce alcătuiesc o trăsătură definitorie a piesei de dragoste prin intermediul liniilor melodice expuse în tonalitate minoră, cu unele pasaje disonante, cu ritmuri percutante.

Prokofiev descrie în cele mai mici detalii sentimentele şi emoţiile impuse de uciderea lui Paris de către Romeo, miezul tragediei - sfârşitul celor doi îndrăgostiţii la baza căruia au stat conflicele politice ale celor doua familii insotite de dorintele lor de ale creea celor doi copii destine, după bunul lor plac. Ei, doi copii, nu au putut să-şi ocrotească dragostea astfel, decât să nu traiască împreună, au ales să moară pentru a rămâne pe veci împreună.

„Incontestabil , din întreaga operă shakespiriană, Romeo și Julieta, tragica poveste de dragoste, rămâne filonul cel mao adânc exploatat de muzicieni, mitul care a nascut pagini din cele mai reprezentative pentru forțele creatoare ale Euterpei"[134].

BIBLIOGRAFIE

PASCU, George; BOȚOCAN, Melania - *Carte de istoria muzicii, vol I*, Editura Vasiliana, Iași, 2003

SAVA Iosif - *Prietenii muzicii,* Editura Muzicală, București, 1987

www.wikipedia.ro

www.compedium.ro

www.nationalopera.md

[134] Iosif Sava – *Prietenii muzicii*, Editura Muzicală, București, pg 67

STATUTUL SOCIAL AL TROMPETISTULUI DIN EVUL MEDIU

Profesor **Sergiu Sandu**
Colegiul Național de Artă *„Octav Băncilă"* Iași

În Evul Mediu târziu, literatura și arta picturală traversează vremuri extrem de sângeroase, din care provin o multitudine de forme și denumiri ale trompetei. Această diversitate este datorată în mare parte contactului cu populația arabă, numită în acele timpuri sarazină. În această perioadă are loc dezvoltarea instituțiilor orășenești și nobiliare, din care în curând vor face parte și trompetiștii, ca și întemeierea a două tipuri de muzică ce necesitau prezența trompetelor: ansamblul de trompete și așa-numita Alta-Kapelle ce conținea trompete și tobe. De asemenea, tot în această perioadă are loc adunarea muzicanților, printre care și trompetiști, în congregații. Cu toate acestea, muzicanții, actorii și cei cu meserii asemănătoare erau considerați ca fiind „dezonorați" și disprețuiți, deoarece nu aveau o locuință stabilă și apăreau doar ici și colo la serbări și festivaluri. Biserica refuza să le acorde sacramentele (botezul, prima comuniune, căsătoria etc.). Trompetiștii nu erau cu nimic mai presus ca ceilalți muzicanți. Dacă însă unii dintre ei reușeau să intre în slujba unui nobil sau a unui oraș, puteau să devină „onorabili".

În Evul Mediu, aproximativ în jurul anului 1400, apar două tipuri de ansambluri instrumentale care includ și trompetiști. Este vorba, pe de o parte de ansamblul de trompete, adesea acompaniat de timpani, care se va dezvolta mai târziu în corpul de trompetiști al curții și care îndeplinea, pe lângă alte funcții reprezentative, rolul principal de a emite semnale în război. Pe de altă parte, apare așa-numita Alta-Kapelle, constituită din instrumente „cu sunete puternice", cum ar fi cornii (la acea vreme fabricați din lemn, cu o țeavă curbată) și trompetele, și din instrumente „cu sunete slabe" ca viorile și lăutele. Ea îndeplinea, de asemenea, funcții reprezentative, fiind prezentă însă și la diferite festivități, și în special la dans.

Suntem destul de bine informați asupra ambitusului trompetei din jurul anului 1300, datorită teoreticianului Johannes de Grocheo, care afirmă în tratatul său *De arte musicae* că trompeta era limitată la cele trei consonanțe absolute – octava, cvinta și cvarta, intervale construite doar din primele patru sunete ale rezonanței naturale.

Acest lucru este confirmat de modalitatea lejeră de a sufla care poate fi observată pe mai multe lucrări ale artelor vizuale. În partea din stânga a sculpturii lui Luca della Robbia intitulată Cantoria (1431-1438), păstrată la Museo dell'Opera del Duomo din Florenza sunt ilustrați trei trompetiști care suflă în instrumente. Sculpturile Cantoriei ilustrează Psalmul 150, iar trompetiștii-versul *Laudate eum in sono tubae*. Muștiucul pare că provine direct din dilatarea țevii, ceea ce ne lasă să concluzionăm că diametrul interior al instrumentului era destul de mare. Trompetiștii suflă cu mușchii buzelor relaxați și cu obrajii umflați. Toți acești factori – diametrul muștiucului și modalitatea de a sufla – conduc la obținerea unui sunet grav și destul de aspru.

Putem adăuga la aceste afirmații și alte câteva observații: mărturiile contemporanilor despre sonoritatea puternică; faptul că trompetele, în Alta-Kapelle, intonau întotdeauna vocile grave iar trombonul, un instrument grav apărut în secolul al XV-lea, derivă din trompetă. Se pare că trompetele intonau simultan vocea de bază, sub forma unor sunete suprapuse, ceea ce dădea naștere unui acord de bază durabil, asemănător în zilele noastre cu modalitatea de a cânta numită bordun, a cimpoiului. Efectul acestui tip de acord lung, ca o pedală, probabil că era considerat chiar magic. Primele așa-numite Sonate ale ansamblurilor de trompete din

secolul al XVI-lea care s-au păstrat până astăzi prezintă aceleaşi caracteristici: repetări continui ale unui singur acord de bază, într-o prelucrare în stilul de cimpoi a vocilor inferioare. Toţi compozitorii Evului Mediu târziu au încercat să sublinieze puterea sonoră a trompetelor. Sunetul lor nu era spart, ci vibrant, pătrunzător.

Trompetistul de curte

Deşi informaţiile păstrate sunt incomplete, putem afirma cu certitudine că trompetiştii fac parte dintre primii muzicanţi angajaţi cu salariu regulat la curte, fapt datorat importantei funcţii a trompetistului în război. De altfel, se pare că războiul era chiar ocupaţia preferată a nobililor din acea vreme, iar trompetiştii erau indispensabili pentru emiterea de semnale. În curând trompetiştii au dobândit şi funcţie pur reprezentativă: purtau o uniformă scumpă, un steag cu blazonul nobilului lor le împodobea instrumentele şi adesea dispuneau şi de un cal. Nu trebuie însă să tragem concluzia că trompetistul avea un rang social înalt: ei erau doar simpli servitori.

Din îndatoririle trompetistului de curte făcea parte şi cântatul la masa nobilului şi la apariţia sa în public. Aceste îndatoriri sunt incluse într-unul dintre cele mai vechi protocoale de curte păstrate până astăzi, *Leges Palatinae*, emis în 1337 de Jaime al II-lea, regele Mallorcăi. Vizaţi de această lege erau cei cinci muzicanţi aflaţi în solda sa: doi trompetişti, un toboşar şi doi alţi muzicanţi care puteau să cânte la diverse alte instrumente. Pentru toţi era o datorie supremă să aducă bucurie regelui şi să îi anunţe mânia şi tristeţea. Trompetiştii şi toboşarul aveau, pe lângă aceasta, îndatorirea specială, păstrată până târziu în secolul al XIX-lea, de a cânta atunci când regele apărea şi se retrăgea din public, şi la masa regelui, cu excepţia anumitor perioade de post sau de doliu. Trompetiştii şi toboşarul aparţineau în mod expres categoriei de *„mimis et joculatores”*.

Precum bătălia în vreme de război, aşa reprezenta turnirul în vreme de pace una dintre principalele ocupaţii ale nobilului şi ale trompetistului. Un turnir dura o întreagă zi. Dimineaţa devreme, după slujbă, trompetele sunau pentru a anunţa evenimentul. Adesea, dar nu întotdeauna, erau însoţite de alte instrumente, cum ar fi cimpoiul, răsunând în anumite clipe înaintea luptei, în timpul provocării, sau chiar în timpul turnirului, fără însă a se putea adăposti la loc sigur, departe de câmpul de luptă. Ziua se încheia în mod obişnuit cu o masă festivă şi cu dans.

Alte îndatoriri ale trompetistului de curte includeau prezenţa la încoronări, nunţi, botezuri şi alte evenimente festive.

Trompetiştii în oraşe

Oraşele comerciale bogate din Italia şi Flandra doreau din răsputeri să se asemene în putere şi fast cu toate curţile nobiliare. Pentru aceasta, ei au angajat şi trompetişti care îndeplineau iniţial funcţia de anunţare a începutului zilei, dar care, în curând vor lua parte şi la toate festivităţile.

De exemplu, în Bologna, în secolul al XIII-lea existau doi *„tubatores”* care anunţau comunicatele publice, îmbrăcaţi în uniforme somptuoase primite de la guvernatorul oraşului. Trompetele lor erau de argint şi erau împodobite cu diferite steguleţe. În 1328 existau opt trompetişti, numiţi *trombetti della Signoria* în italiană, sau *tubatores* în limba latină oficială, postaţi în perechi de câte doi la cele patru porţi principale ale oraşului – Porta Piera, Porta Procula, Porta Stiera şi Porta Ravegnana. Trompetiştii nu aveau numai îndatorirea de a emite semnale ci aveau şi caracter decorativ la serbările de instituire a rectorilor universităţii şi trebuiau să cânte şi la diverse procesiuni. Aceşti trompetişti au constituit nucleul principal al unei grupări muzicale din secolul al XV-lea, *Concerto Palatino della Signoria*.

În Florența existau în 1292 șase astfel de trompetiști iar în Lucca, în 1310 cinci.

În orașele de la nord de Alpi, îndatorirea de a anunța începutul zilei nu era îndeplinită de un trompetist, ci de un instrumentist cu un instrument din corn de animal. Trompeta a înlocuit treptat acest tip de corn abia în secolul al XV-lea.

BIBLIOGRAFIE

CSIBA, Gisela & Joszef – *Barocktrompeten, Barockhörner. Anleitung zum spiel auf historischen instrumenten*, Ed. Merseburger, 1968.

TARR, Edward– *Die Trompete*, Ed. Schott, 1994.

SACHS, Curt – *The History of Musical Instruments*, London, 1942

*** *Wikipedia, the free encyclopedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/

CLAUDE ACHILLE DEBUSSY – IMPRESIONIST

Profesor **Corneliu Solovăstru**
Colegiul Național de Artă „*Octav Băncilă*" Iași

Apărut ca o reacție împotriva torentului emoțional postromantic, impresionismul urmărea redarea unor impresii particulare și fixarea a tot ceea ce era subtil.

Impresionismul muzical a fost strâns legat de pictura lui Monet, Degas, Renoir, Cezanne, Sisley și de poeții Verlaine, Mallarmé, Valery, Baudelaire, Rimbaud.

În Germania și Austria predomină expresionismul iar în Franța inefabilul muzicii impresioniste.

Muzica impresionistă se compune dintr-o succesiune de impresii.

Impresionismul muzical își are rădăcinile chiar în Baroc în evocările lui Couprein ale cărui portrete în muzica de clavecin erau realizate prin sugerări sonore. Și la Chopin și Liszt se întrevăd elemente ale noului curent –impresionismul. Dar elementele impresionismului la Chopin, Couprein și Liszt nu vor avea o notă dominantă.

Poetul francez Paul Verlaine va declara că „mai presus de orice este muzica" („De la musique avant toute chose").

Unul dintre marii promotori ai impresionismului de la răscrucea secolelor al XIX-lea și al XX-lea a fost Cl. A. Debussy.

Debussy s-a născut în Franța în 1862. La 10 ani va intra la Conservatorul din Paris unde va studia timp de 10 ani pian, iar în ultimii 3 armonie, compoziție și contrapunct. În 1883 va absolvi conservatorul și, câștigând un concurs, va pleca în 1884 la Roma, revenind în Franța peste 3 ani.

Debussy devine pianist de casă al principesei Nadejda de Mec. Călătorește în Rusia, unde este frapat de creația celor 5, dar mai ales de cea a lui Musorgski.

În 1889 în cadrul expoziției universale el va fi vrăjit de creația lui Wagner.

De aceea va pleca la Bayreuth, dar se va întoarce decepționat.

Tot în cadrul expoziției universale se va reîntâlni cu R. Korsakov și cu creația celor 5. Debussy își începe creația ca fiind neoclasic. „Cvartetul de coarde va fi prima lucrare a sa în care va aplica principiile lui Cezar Franck".

În 1894 va compune prima lucrare impresionistă „La după-amiaza unui faun" apoi o suită Nocturne (I - *Nori*, II – *Serbări*, III - *Sirene* + orchestră), simfonia „Marea" în 3 părți (I - *Din zori până în amiază pe mare*, II - *Joc de valuri*, III - *Dialogul vântului cu marea*) și o rapsodie pentru clarinet + orchestră). Va compune și o operă *Peleas et Melisande* (un fel de *Tristan și Isolda* de la sfârșitul secolului XIX). Opera va conține declamații cântate către *arioso* , personajul cel mai important fiind orchestra.

Va mai compune „Baletele ruse", „Jeux", „La boite a joujoux", muzica de scenă la piesa „Martiriul Sfântului Sebastian d'Annunzio", „Fantezia pentru pian și orchestră", Rapsodia pentru saxofon și orchestră, lucrări corale („L'enfant prodigue", „La demoiselle élué, etc"), sonate pentru diferite instrumente, muzică de cameră și numeroase piese pentru pian (Suite Bergamasque, Estampes, două cicluri Images ciclul „Children's corner", două cicluri de 24 de lieduri, două caiete de studii (câte șase studii în fiecare), piese pentru patru mâini și pentru două piane. Din mărturisirile celebrei pianiste franceze Marguerite Long („La pian cu Claude Debussy") aflăm că Debussy îi admiră pe Bach, Liszt, dar mai ales pe Chopin de a cărui creație era obsedat[135].

---

[135] Marguerite Long – „La pian cu Debussy", Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1968, pag. 64

Chopin este creatorul preludiilor în ciclu, iar Debussy va adopta această formă, deoarece nu era încorsetat în nişte norme, rigori, ci putea să se exprime liber aşa cum dorea.

După cum afirma Alfred Cortot în cartea sa „Muzica franceză pentru pian" „s-a încercat în câteva rânduri în Franţa şi în Italia mai ales, comentarea preludiilor. Din primul volum fac parte 12 preludii şi anume. „Dansatoarele din Delphy" (Danseuses de Delphes), „Pânze"(Voiles), „Vântul în câmpie"(Le vent dans la plaine), „Sunetele şi miresmele plutesc în aerul serii" (Les sens et les parfums tournent dans l'air du soir), „Colinele de la Anacapri"(Les colines d'Anacapri), „Ce a văzut vântul de Apus" (CE qu'a vu le vent d'Ouest), „Fata cu părul bălai" (La fille aux cheveux de lin), „Serenada întreruptă" (La sérénade interrompue), „Catedrala scufundată" (La cathédrale engloutie), „Dansul lui Puch" (La danse de Puch), „Menestreli" („Minstrels").

„Fata cu părul bălai" (La fille aux cheveux de lin) – „Cel mai literar dintre compozitori parafrazează aici cântecul scoţian (chansons écoussaise) a lui Leconte de Lisle. Trebuie să se traducă asonanţa prerafaelită a acestei poezii printr-o sonoritate – soră cât mai aproape de claviatură.[136]

L'amour au clair soleil d'été
Avec l'alouette a chanté.
(Dragostea în lumina soarelui de vară
A cântat cu ciocârlia).

„Fata cu părul bălai"

Discursul se desfăşoară liber, ca o povestire, într-o atmosferă melancolică. Tema este expusă de mâna dreaptă la o singură voce, răsucind de două ori un arpegiu de mi bemol minor cu septimă. Armonia apare la sfârşit numai cu două acorduri pentru a cadenţa pe Sol bemol major. După un răspuns scurt, care cadenţează pe omonima relativei (mi bemol minor), tema este reluată cu un acompaniament de acorduri de septimă, cadenţând de data aceasta pe tonalitatea principală Sol bemol major, concluzionând cu gama Sol bemol, care coboară în registru grav.



[136] op. cit. pag. 32

De la indicația *Mouvement* începe un fel de dezvoltare (prelucrare) în care apare mereu formula din cadență, modulând când pe Do bemol major (măsura 16), când pe Mi bemol major (măsura 19). După 4 măsuri la *Mouvement* în care răsucește în *pp* acordul de mi bemol minor cu septimă, se oprește încetinind cu un acord lung de Do bemol major. Mâna dreaptă aduce în registrul acut (cu o octavă mai sus) tema de la început (au Mouvement tres doux), care sună ca de departe, ca o amintire, gingaș, delicat.



Piesa se încheie cu o conluzie în *pp*, stingându-se treptat (Murmuré et en retenant peu a peu)

„Menestrelii"

Vorbind despre „Menestreli", A. Cortot spune că este o „evocare umoristică și genială a atmosferei de music-hall. Măscăricii englezi se dedau flegmatic pe scenă la evoluții trepidante, în timp ce o răbufnire de muzică senzuală sugerează farmecul ușor al locului de plăceri". Și, într-adevăr, piesa este foarte sugestivă, redând parcă pași de dans și gesturi sau atitudini mai puțin elegante, uneori chiar grotești. Prima frază repetă de două ori o temă în sunete scurte (*staccato* – ca niște pizzicate de ghitară), impulsionate de triple apogiaturi, descriind parcă niște pași ușori, bine ritmați, cu o grație căutată.

XII. Minstrels

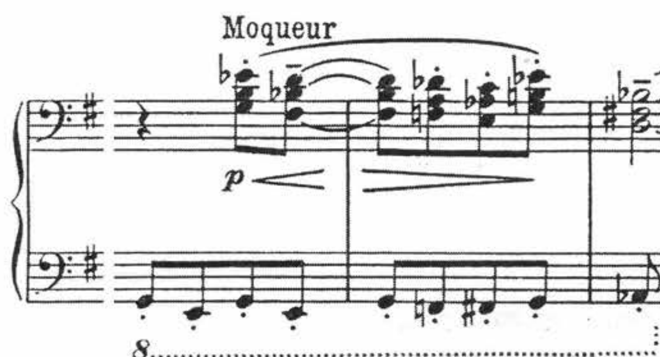


Dar atmosfera se schimbă brusc la *Mouvement*. Un joc de secunde (*martelate*) destul de stridente alternează cu un motiv de 16-imi și acorduri staccate, cu schimbări bruște de

nuanțe (de la *pp* la *f*). Dar la măsura 28 răsună un motiv vesel, în acorduri la mâna dreaptă, care sună mai luminos, sugerând parcă niște mișcări mai elegante.



Un pasaj la unison coboară până la mi din contraoctavă, repetând sunetele mi-sol în staccato în nuanța *pp*. La mâna dreaptă (*Moqueur*) apare o melodie în acorduri mărite (specialitatea lui Debussy) întretăiată de niște octave frânte la mâna stângă. Sonoritatea este destul de stridentă, batjocoritoare.



Pasajul de trecere aduce un motiv în acorduri discrete (*pp*), care alternează cu pasajul, coborând apoi sonoritatea până la *ppp*.



O intervenţie în *forte* a unui motiv de tamburină întrerupe brusc liniştea. Dar o frază expresivă pe acorduri cromatice calmează spiritele, aducând concluzia din care nu lipseşte pasajul de legătură (en dehors).

După o culminaţie şi un moment de tăcere (coroană pe bara de măsură), la Tempo I se aude tema din introducere, tamburina şi pasajul de trecere care încheie lucrarea cu două acorduri scurte, tăioase, în *ff*.

BIBLIOGRAFIE

BĂLAN, Theodor - *Principii de pianistică*, Editura muzicală, Bucureşti 1966
BERNSTEIN, Leonard - *Cum să înţelegem muzica*, traducere de Mircea Induescu, Editura muzicală, Bucureşti 1970
ALFRED, Cortot - *Muzica franceză pentru pian*, traducerea de Vladimir Popescu- Deveselu, Editura Muzicală, Bucureşti,1966
LONG, Marguerite - *La pian cu Debussy*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti 1968
PASCU, George; BOŢOCAN, Melania - *Carte de istorie a muzicii*, Editura Vasiliana, Iaşi, 2003
***Dicţionar Explicativ al Limbii Române, Academia Română, Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan", Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998
***Larousse. Dicţionar de mari muzicieni, traducere de Oltea Şerban - Pârâu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.
***Dicţionar de termeni muzicali, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984

TRADIȚIE ȘI ÎNOVAȚIE ÎN SIMFONIILE LUI DORU POPOVICI

Profesor dr. **Adina Marta Șușnea**
Liceul de Artă „*Dimitrie Cuclin*" Galați

Într-o perspectivă largă, relația tradiție-inovație exprimă într-un proces artistic o anumită direcție. In cazul creației lui Doru Popovici această direcție reflectă un traseu componistic propriu dar și atitudinea comună generației post-enesciene. Un val de creatori de mare notorietate, din care face parte și Doru Popovici (Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Myriam Marbe, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu), pornind de la exemplul lui George Enescu și, preocupați de aspecte înnoitoare, impune în muzica românească principii estetice bazate pe echilibrarea acestei perechi de contrarii.

Din această perspectivă, studierea analitică a celor **4 Simfonii** scrise de Doru Popovici într-un interval de 11 ani, între 1962 și 1973, ne-a reliefat trăsăturile stilistice ale compozitorului în cadrul acestui gen, corelate în același timp cu un ansamblu de însușiri caracteristice simfoniilor românești contemporane. Este vorba despre îmbinarea aspectului tradițional – cu adânci rădăcini în creația enesciană – cu permanentele investigații asupra elementelor limbajului muzical. Diversificarea conceptuală și a tehnicilor de compoziție pornește de la o nouă structurare a ansamblului de mișcări, folosirea în egală măsură a practicii omofone și polifone, întrepătrunderea stilului monumental cu cel cameral. De asemenea se remarcă și o îmbogățire a mijloacelor de limbaj desprinsă la nivelul fiecărui parametru, din care se detașează melodica intens cromatizată, modalismul ancorat într-un concept tonal lărgit, varietatea modurilor de producere a sunetelor, rolul principal al timbralității în reliefarea conductelor melodice.

Fiecare din simfoniile amintite reprezintă organisme sonore cu statut propriu din punct de vedere al conținutului și formei, având și o orientare expresivă diferită. De la evocarea unor evenimente ale istoriei ce se referă la un trecut semnificativ al neamului **(Simfonia I)** sau al Europei **(Simfonia a II-a)** până la reliefarea unor valoroase vestigii ale culturii naționale (**Simfonia a III-a** și **a IV-a**), compozitorul transmite o arie largă de stări emoționale conforme conținutului propus. Tematica abordată în cele **4 Simfonii** atrage situarea lor în rândul lucrărilor de gen contemporane cu subiect programatic, definite printr-o muzică de atitudine ce depășește cadrul descriptiv în favoarea introspecției filozofice. Uneori apartenența simfoniilor la un program ideatic este marcată prin titlul generic, cum este cazul **Simfoniei a II-a** « *Spielberg* », **a III-a** « *Bizantina* » sau a **IV-a**, «*În memoria lui Nicolae Iorga* ». Alteori, compozitorul conferă titluri sugestive chiar mișcărilor componente ciclului simfonic, cum ar fi în prima lucrare : « *Doftana* », în lupta cu inerția «*Ëpitaf* », « *Dialog cu timpul* ». In fine, sugerarea conținutului programatic este realizată in egală măsură prin titluri și texte poetice care întregesc traseul dramaturgic dorit de compozitor. Astfel, în **Simfonia I**, Doru Popovici este inspirat de conținutul poemului lui Nicolae Labiș (în partea a II-a) și de versuri ale poetului Victor Felea (în partea a III-a). In **Simfoniile a III-a** și **a IV-a**, prin participarea vocilor corale la desfășurarea sonoră, impactul cuvântului asupra muzicii se realizează direct, cu înserarea textului liturgic adecvat tematicii propuse de **Simfonia a III-a** și respectiv a textului poetic realizat de compozitor în finalul **Simfoniei a IV-a.**

Pentru afirmarea sentimentelor dominante, autorul urmărește corelarea conținutului muzical cu forma arhitectonică în sensul preluării unor repere tradiționale care, filtrate prin personalitatea inconfundabilă a muzicianului Doru Popovici sunt convertite în structuri

inedite. Acestea, la rândul lor formează sintaxa proprie compozitorului care se cristalizează așadar pe fondul unor tradiții bine înrădăcinate. Modificările înnoitoare se justifică prin apartenența la un proces general de prefaceri și cuceriri specific muzicii contemporane.

În ansamblul celor **4 Simfonii** ale lui Doru Popovici, aspectul continuității față de tradiție ni se relevă prin unitatea ideatică ce stă la baza fiecărui ciclu simfonic, prin desfășurarea muzicală conform unei dialectici ce rezultă din substratul programatic. Aceste trăsături pledează în favoarea accepțiunii de simfonie ca gen în sensul tradițional, evitându-se riscul alunecării spre domeniul suitei simfonice, în ciuda unor alte particularități ale conceperii întregului, care s-ar opune. Reorganizarea tehnicii de compoziție în cadrul genului de simfonie pornește de la opțiunea autorului pentru anumite structurări și arcuiri ale formei care să fie cele mai adecvate în transmiterea mesajului dramaturgic.Uneori, acestea sunt netipice simfoniei tradiționale, dar, prin faptul că decurg dintr-un conținut tematic catalizator, nu distrug imaginea formată aprioric asupra genului muzical în cauză, ci, dimpotrivă, devin argumente de continuitate a ciclului. Analizând aspectele tradiției și inovației în **Simfoniile** lui Doru Popovici, credem că tematica propusă și dramaturgia fiecărei lucrări au o dublă funcție. Pe de o parte, stabilirea legăturii cu formele înrădăcinate în timp prin susținerea unui demers simfonic bazat pe elemente conflictuale, iar pe de altă parte, generarea unei estetici particulare aflată sub semnul reorganizării inedite a ciclului simfonic.

Din cunoașterea analitică a acestor lucrări, desprindem o bogăție de indicii care stau mărturie asupra originalității genului de simfonie în viziunea lui Doru Popovici, reflectate atât în plan general cât și în palierul microstructurii.

In organizarea ciclului fiecărei simfonii, remarcăm bunăoară o reformulare a numărului de părți față de cel tradițional, acesta constituindu-se tot pe baza contrastului de tempo și caracter.

Lucrările sale în acest gen pot avea trei părți (**Simfoniile a II-a** și **a IV-a**), patru părți (**Simfonia întâi**, singura care este mai aproape de accepțiunea tradițională, după cum reiese și din succesiunea formelor componente), sau cinci părți (**Simfonia a III-a**.). Legat tot de alcătuirea ansamblului simfonic, menționăm și primatul mișcărilor lente, care, de cele mai multe ori (excepție face **Simfonia I**) sunt dispuse simetric față de o mișcare alertă. De aici, deducem o inversare a tempourilor tradiționale în cadrul unui ciclu de simfonie care se justifică prin asocierea acestora cu formele muzicale respective.

Personalitatea componistică a lui Doru Popovici o desprindem cel mai bine însă din maniera de tratare a arhitectonicii muzicale. Formele componente unei simfonii, de referință clasic-romantică, apar în lucrările de față amalgamate cu forme aparținând preclasicismului. Această îmbogățire a formelor tradiționale se datorează existenței în egală măsură a unei gândiri omofone și polifone, care determină închegarea ciclului simfonic conform unei necesități estetice de exprimare. Desigur că mixtura între orientări stilistice diferite atrage și existența deopotrivă a tehnicilor de scriitură omofonă (forme de tip sonată lied, scherzo, rondo), cu cele de scriitură polifonă (passacaglie sau fugă). Această armonioasă întrepătrundere a gândirii omofone și polifone caracteristică la nivelul de ansamblu al celor patru lucrări de gen, se remarcă și în cadrul fiecărui ciclu simfonic sau în interiorul unor mișcări componente. Dar, cum de cele mai multe ori regulile implică și excepțiile, întâlnim în ansamblul lucrărilor situații în care una din cele două laturi ale simbiozei amintite este prezentă prioritar. Un astfel de caz îl formează **Simfonia a II-a**, Spielberg, asupra căreia compozitorul și-a pus în exclusivitate amprenta gândirii polifone, iar intitularea sugestivă a mișcărilor sale componente – *Passacaglia, Fuga, Improvizația* – face astfel trimitere la formele respective. La nivelul ciclului simfonic, alăturarea unei forme de tip polifonic altora omofone vădește de asemenea tendința echilibrării celor două stiluri. Este cazul **Simfoniei I** în care prima parte, passacaglia, este urmată de forme de scherzo, lied, sonată. Îmbinarea aspectelor omofonie-polifonie ale concepției componistice se realizează și în interiorul

aceleiaşi mişcări, cum ar fi spre pildă în partea întâi a **Simfoniei a IV-a**. In acest caz întâlnim cele două forme variaţionale – care derivă din stilul contrapunctic (*passacaglia*) şi din stilul armonic (*tema cu variaţiuni*) – acestea corespunzând suprafeţelor tematice principale. Asupra acestei părţi de simfonie am putea concluziona şi un alt aspect referitor la posibila realizare a unei forme muzicale, respectiv cea de sonată. Alăturând astfel cele două grupuri tematice şi secţiunea dezvoltatoare desfăşurată într-un cadru ternar aba, deducem închegarea formei de ansamblu prin intermediul componentelor sale diferenţiate ca structuri formale şi tipuri de scriitură autonomă. Tabelul care urmează acestor explicaţii teoretice este menit a întregi viziunea de ansamblu asupra mişcărilor şi formelor muzicale componente fiecărei simfonii.

SIMFONIA I	
I. Grave, molto tranquillo	passacaglie
II. Allegretto	scherzo
Lento	lied
Allegro ma non troppo	sonată
IMFONIA a II-a	
I. Lento	passacaglie
II. Allegro	fugă
Lento tragico	improvizaţie
MFONIA a III-a	
Largo (Preludium)	lied
Lento religioso, molto tranquillo (Imn I)	polifonie imitativă
Allegro (Simfonia)	lied-sonată
Lento reliogoso, molto tranquillo (Imn 2)	polifonie imitativă
MFONIA a IV-a	
Lento	sonată
Allegro	rondo
Lento	oratorică

Ceea ce este interesant de reţinut, ca o caracteristică de gândire componistică în Simfoniile lui Doru Popovici este faptul că ambele tipuri de forme (omofone şi polifone) dezvoltă fluxul muzical potrivit altor legi decât cele proprii dialecticii tonale. Acest lucru conduce la ideea că structurarea momentelor importante în formele propuse de compozitor se realizează după gradul de conflictualitate expresivă a conductelor tematice – integrate în tiparul formelor respective – într-o muzică în care relaţiile tonale nu mai deţin un rol asupra arhitectonicii muzicale. O astfel de remarcă este valabilă atât în forme ca passacaglia şi fuga, cât şi în cele de scherzo, lied, sonată sau rondo. In cadrul formelor omofone, investirea materialului tematic cu înfăţişări recognoscibile şi evoluţia acestuia conform momentelor structurale ale schemelor arhitectonice respective, constituie date concludente pentru accepţiunea tiparelor amintite. Menţionăm acest lucru pentru faptul că mijloacele de scriitură prin care sunt realizate nu converg în exclusivitate spre acelaşi stil, ci deţin accentuate tendinţe polifonice. Este vorba aşadar, de o aparentă neconcordanţă între tiparul formelor abordate, de provenienţă clasic-romantică şi elementele de scriitură ce aparţin unor forme preclasice. Această situaţie este valabilă în cazul **Simfoniei a III-a**, în care atât părţile vocale cât şi cele instrumentale – acestea din urmă au fost situate în forme de tipul liedului tripentapartit (*Preludium*) sau de lied-sonată (*Simfonia*) – se desfăşoară conform legilor specifice scriiturii polifone. Un alt exemplu concludent îl formează partea a III-a din **Simfonia I**, la a cărei formă de lied tripartit compozitorul a utilizat conducerea lineară a vocilor. Alături de scriitura polifonică, dominantă în cele **4 Simfonii**, expresivitatea discursului muzical se datorează investirii personajelor tematice cu o mare

melodicitate.Predispoziția compozitorului pentru aspectul liric, interiorizat al muzicii își pune amprenta asupra tuturor acțiunilor sonore, determinând pe plan expresiv subordonarea înfruntărilor, laturii meditative. Această caracteristică a stilului componistic, evidentă în toate simfoniile, se face simțită prin intermediul unui anumit tip de vocalitate cu care sunt investite temele, chiar dacă este vorba de expuneri instrumentale sau corale. Cantabilitatea de care dau dovadă aceste simfonii l-a determinat pe muzicologul Radu Caplescu să afirme în prefața **Simfoniei I** că lucrarea respectivă ar fi un *''lied simfonic în patru părți, cu vocea umană eliptică''*. Analizând mijloacele de expresie prin care se constituie fluxul muzical în **Simfoniile** lui Doru Popovici, remarcăm apartenența lor la un limbaj accentuat cromatic extins uneori până la dodecafonie și la un limbaj modal de esență orientală sau provenind din folclorul autohton. In **Simfoniile I** și a **IV-a,** bunăoară, desfășurarea melodică manifestă tendința diluării conceptului de tonalitate, fără a reclama însă aspectul serial ci doar înclinația spre o libertate de tipul modalismului cromatic. In **Simfonia a II-a**, tema *Passacagliei* și tema *Fugii* prezintă înălțimile în cadrul totalului cromatic într-o organizare dodecafonică, iar în ceea ce privește **Simfonia a III-a** menționăm pronunțată tenta modală a cântului melodic. Arsenalul mijloacelor folosite de compozitor în modelarea substanței tematice se bazează așadar pe date ce caracterizează cultura muzicală a unei anumite arii geografice în care ne situăm :cromatică de proveniență modală. Acest fapt, desprins din fizionomia traseelor orizontale determină conturarea pe vertical a unei armonii aspre ce reunește elementele sonore ale vocilor participante. Efectul este uneori foarte puternic, căci, dacă în suprafețele în care prima scriitură polifonică tensiunea expresivă rezultă din configurația sau împletirea vocilor, în situația trecerii ponderii asupra aspectului vertical tensiunea este amplificată prin ciocnirea vocilor, rezultând armonii de secunde, cvarte sau cvinte. Alături de aceste generalități privind tratarea dimensiunii armonice pe parcursul celor **4 Simfonii** există și momente în care evoluțiile acordice converg spre anumite centrări tonale, chiar dacă ele sunt spulberate foarte repede. De obicei asemenea afirmări armonice stabile sunt plasate în puncte nodale ale formei muzicale, contribuind la sublinierea unor culminații expresive și marcând totodată limita unor articulații structurale sau a unor finaluri de părți. Astfel de situații există în **Simfonia I**, prima mișcare – în care se remarcă între cele două grupuri de variațiuni centrul tonal Si bemol într-o sonoritate maximă – și în ultima parte, marcând încheierea secțiunii expozitive (Do), sau a întregului ciclu ; de asemenea în **Simfonia a II-a** (finalul *Improvizației*), în **Simfonia a III-a** (la fiecare sfârșit de parte) și în **Simfonia a IV-a** (în finalul său). Alături de aceste fixări tonale pasagere, momentele culminative se sprijină și pe anumite succesiuni de tonalități obținute prin trepte alăturate diatonice sau cromatice, cum ar fi de exemplu în partea întâi a **Simfoniei a IV-a**, în momentul premergător reprizei. În organizarea fluxului muzical receptarea mesajului este facilitată și de factorul timbral, mânuit cu inventivitate de compozitor. Alegerea ansamblului orchestral este realizată în funcție de două concepte care stau la baza alcătuirii lucrărilor și anume, conceptul simfonic, pe de o parte și conceptul cameral pe de altă parte. Această caracteristică a aspectului instrumental este adecvată așadar facturii tematice. Astfel, în **Simfoniile I** și **a IV-a** compozitorul utilizează culorile de grup instrumental în cadrul unei orchestre ample (în ultima lucrare participă și vocile corale) iar în **Simfoniile a II-a** și a **III-a** un instrumentar redus, conform principiului economiei de mijloace și respectiv a contururilor melodice cantabile, necontorsionate. Alături de rolul de a pune în valoare o anumită factură tematică, importanța timbralității este relevantă și sub alte aspecte. In acest sens menționăm sublinierea momentelor importante în cadrul formei, prin intermediul ansamblului instrumental. De exemplu în **Simfonia a IV-a** secțiunile tematice aparțin unor grupuri camerale, iar momentele dezvoltătoare sunt expuse in tutti. De asemenea amintim funcția timbralității asupra caracterului variațional. Astfel, în prima parte a **Simfoniei a IV-a**, în cadrul temei întâi (*passacaglie*), fiecare din variațiuni oferă registre timbrale bine diferențiate, cu voci

personificate individual sau suprapuneri de planuri sonore. Referitor tot la funcţia de diversificare a expresiei muzicale se impune şi un alt exemplu, şi anume, tema refren din partea secundă a **Simfoniei a IV-a**, care, la fiecare apariţie deţine un alt veşmânt timbral. Ansamblul orchestral în **Simfoniile** lui Doru Popovici este menit şi la sublinierea traseelor evolutive, prin densificarea progresivă a instrumentelor cu timbruri noi sau dublaje. Studierea analitică a celor **4 Simfonii** scrise de Doru Popovici ne-a permis înţelegerea acestui domeniu de creaţie, invitând totodată la meditaţie. Impletind tradiţia cu inovaţia, exprimând un mesaj vibrant şi sensibil aceste lucrări constituie creaţii de referinţă în muzica românească contemporană. Unitatea gândirii componistice răsfrântă asupra întregului ciclu de simfonii, denotă o viziune personală şi originală, mărturie a inepuizabilei inventivităţi şi sensibilităţi umane.

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Wilhelm Georg - *Muzica simfonică*, Ghid, vol. V, Bucureşti, Editura Muzicală, 1977

COSMA, Viorel - *Lexicon* vol. VIII, Bucureşti, Editura Muzicală, 2005

SANDU-DEDIU, Valentina - *Muzica românească între 1944 – 2000*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2002

POPOVICI, Doru - *Simfonia I op.21*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1965

POPOVICI, Doru - *Simfonia a II a "Spielberg" op.30*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1974

POPOVICI, Doru – *Simfonia a III a "Bizantina*" op.33 nr.3- Manuscris, UCMR

POPOVICI, Doru - *Simfonia a IV a „În memoria lui Nicolae Iorga",* op.45- Manuscris, UCMR

EVOLUȚIA ȘI DEZVOLTAREA TEHNICII VIOLONISTICE ÎN PRECLASICISM

Eleva **Mădălina Elena Tătărușanu**, clasa a XII-a
Profesor coordonator **Oana Vasilache**
Liceul de Artă *„Ștefan Luchian"* Botoșani

Vioara este unul dintre instrumentele cele mai desăvârșite inventate de mintea omenească pentru exprimarea frumosului muzical. Ea poate fi considerată ca o completare a organului sonor al ființei omenești. Vioara este singurul instrument în stare să imite vocea umană, capabilă să redea inflexiunile și vibra la nuanțele cele mai subtile ale tuturor sentimentelor. Și-a căpătat forma ei suplă și armonioasă în mâinile pricepute ale lutierilor italieni care, într-o perioadă de aproape 200 de ani (1560-1750), creează tipurile definitive și, totodată, exemplare din cele mai strălucite, pe care constructorii ulteriori se vor strădui să le imite.

Din secolul al XVII-lea și până acum, toate instrumentele au suferit schimbări în construcție, chiar și cele făcând parte din grupa instrumentelor cu coarde. Viorii însă nu numai că nu i s-a mai putut aduce nici o schimbare, dar a rămas de o perfecțiune neîntrecută, încât astăzi nu se mai găsesc maeștri în stare să construiască viori atât de reușite ca acelea din epoca de aur a școlii italiene. Rolul viorii în dezvoltarea artei muzicale este considerabil deoarece nici un instrument nu oglindește, mai bine ca aceasta, simțirea și personalitatea artistului care în mâna sa, vioara plânge, râde, suspină, vorbește, vibrând de toate pasiunile ce frământă sufletul omenesc. Simplă, din punct de vedere al construcției, ușor de transportat, puțin costisitoare, ea s-a răspândit în lumea întreagă, devenind oriunde un instrument popular preferat.

În evoluția arcușului, de la cel primitiv, pe care executantul indian îl folosea cântând melodiile simple pe anticul ravanastron, a urmat o îndelungată dezvoltare la care au contribuit numeroși constructori și chiar virtuoși ai viorii ca: A. Corelli, G. Tartini, Viotti etc. Cel care va da forma definitivă a arcușului este Tourte cel Tânăr (1747-1835) vestitul constructor, supranumit „Stradivarius francez".

Vioara în Preclasicism a cunoscut o evoluție lungă în istoria muzicii. Primii mari violoniști și compozitori ai Barocului provin din Italia. Ei au dus valorificarea calitaților sonore ale viorii la acel nivel tehnic care a permis crearea unor nemuritoare valori muzicale și totodată a pregătit salturile importante pe care le-a cunoscut aceasta atât din punct de vedere tehnic cât și interpretativ în secolele următoare.

Arcangelo Corelli supranumit și părintele artei viorii a trăit între anii 1653 și 1713. Este primul violonist care a impus publicului virtuozitatea viorii, ajungând o celebritate mondială. Influența sa asupra dezvoltării ulterioare a muzicii este importantă, astfel încât poate fi socotit drept fondatorul artei interpretative violonistice. A rămas în istoria muzicii mai ales prin compozițiile sale pentru vioară. Corelli a realizat o largă varietate prin folosirea unor ansambluri mici în dialog cu un corp larg de instrumente

de coarde, aşa cum a făcut în cele 12 Concerti grossi, op. 6. Marele său rol în compoziţie este redat prin sonatele sale de cameră şi concertele pentru orchestră ale lui Handel şi Bach. Obiectivul principal în tehnica violonistică la Corelli era producţia unui ton frumos, varietate şi eleganţă în mâinuirea arcuşului, expresie profundă în momentele lente, în cantilene, precum şi dezvoltarea tehnicii mâinii stângi.

Antonio Vivaldi s-a născut la Veneţia şi a trăit între anii 1678 şi 1741. Faima lui Vivaldi şi influenţa sa ca virtuoz-violonist şi compozitor a fost imensă în special în timpul vieţii lui. Tehnica violonistică a lui Vivaldi era avansată, ceea ce se desprinde din mărturiile contemporane şi din structura compoziţiilor sale pentru vioară. A fost un prolific compozitor şi s-a înscris printre marii maeştri ai viorii, trăind astăzi şi mereu în conştiinţa şi în practica concertistică a generaţiilor de violonişti.

Francesco Germiniani (1687-1762) s-a înscris în istoria viorii prin contribuţia sa la fundamentarea metodico-teoretică a practicii cântatului la vioară. El a scris un manual intitulat „Arta de a cânta la vioară", publicat la Londra în 1751 (The Art of Playing of the Violin), editat anul următor şi la Paris. Metoda conţine studii în 7 poziţii, game, intervale, studiul modurilor de arcuş, al melismelor, al dublelor coarde şi indicaţii referitoare la interpretare.

Giuseppe Tartini a trăit între anii 1692-1770. Geniul de puternică individualitate, apare drept rezultatul măreţ al evoluţiei. Din punct de vedere istoric, Tartini reprezintă esenţa „clasică" a viorii, atât în tehnică cât şi în compoziţie. El s-a lăsat inspirat de anumite motto-uri poetice puse în fruntea unor compoziţii ale sale. O contribuţie importantă a lui Tartini la teoria muzicală este descoperirea celui de al treilea sunet, produs în cadrul notelor duble.

Arta viorii s-a răspândit apoi în Germania şi Austria. Secolul al XVIII-lea a adus în ţările de limbă germană o anumită revitalitate economică şi politică. Din punct de vedere violonistic, aceste ţări nu au produs vituozi extraordinari, ci au avut în plus mari creatori de muzică care au scris şi pentru vioară marcând de fapt triumful a ce va urma, a clasicismului în muzică.

Vioara în cadrul acestei perioade a cunoscut bazele ce au dus la îmbogaţirea şi dezvoltarea acesteia pe viitor datorită marilor maeştri care s-au afirmat în arta muzicală violonistică.

BIBLIOGRAFIE

IAROSEVICI, George – *Metodica predării şi a studiului instrumentelor de coarde*, Editura Didactică şi pedagogică, Bucureşti 1962

MAXIMILIAN, Costin – *Vioara, maeştri şi arta ei*, Editura Muzicală, Bucureşti 1964

PAŞCANU, Alexandru – *Despre instrumentele din orchestra simfonică*, Editura Muzicală, Bucureşti 1970

SÂRBU, Ion – *Vioara şi maeştrii ei de la origini până azi*, Editura Porto – Franco, Galaţi 1994.

ELISE POPOVICI – FIGURĂ PROEMINENTĂ A ŞCOLII COMPONISTICE ŞI INTERPRETATIVE IEŞENE DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

Profesor univ.dr. **Maria Toronciuc**
Universitatea de Arte „*George Enescu*" Iaşi

După reluarea activităţii Conservatorului de muzică „George Enescu" (în 1960), când era necesară completarea colectivului de cadre didactice cu muzicieni bine instruiţi, în 1961 a fost solicitată pentru a preda armonie, contrapunct şi muzică de cameră şi pianista şi compozitoarea Elise Popovici[137]. Născută pe meleaguri bucovinene, unde în anumite familii exista o tradiţie muzicală, Elise Popovici a început a studia în particular pianul de la vârsta de 7 ani, la Cernăuţi cu Jeni Brill, apoi la Suceava cu A.Peyersfeld şi August Karnet, acesta din urmă predându-i şi noţiuni de teorie, solfegiu şi armonie, încurajându-i, totodată, şi încercările de compoziţie. Şi-a continuat apoi pregătirea muzicală la Iaşi, între 1942-1944, la Şcoala de Muzică pentru evrei şi la Conservatorul Judeţean de Muzică (1944 -1945). A avut privilegiul de a studia în continuare în particular, pianul cu distinsa profesoară Eliza Ciolan şi armonia cu profesorul şi compozitorul Constantin Georgescu. În perioada 1945 – 1947 a urmat şi absolvit cursurile Conservatorului de Muzică şi Artă Dramatică „George Enescu" din Iaşi. La Conservatorul ieşean s-a bucurat, pe lângă îndrumarea profesorilor Eliza Ciolan (pian) şi Constantin Georgescu (contrapunct, armonie), de cea a profesorilor George Pascu (istoria muzicii), Antonin Ciolan (dirijat cor), Mihai Carp (muzică bizantină). Elise Popovici şi-a desăvâşit, apoi, studiile muzicale urmând cursurile organizate de Uniunea Compozitorilor, la Bucureşti în perioada 1949 – 1956, beneficiind de îndrumarea unor personalităţi muzicale de prestigiu: Ada Năsturel (pian), Alexandru Paşcanu (armonie), Zeno Vancea (contrapunct), Constantin Bugeanu (orchestraţie), Tudor Ciortea (forme muzicale). După o activitate de corepetitor efectuată fie la Iaşi, fie la Bucureşti, dar şi de pianist concertist (la Filarmonica „Moldova" din Iaşi, între 1946-1947), Elise Popovici a desfăşurat o bogată şi susţinută activitate ca pianist-acompaniator în recitaluri şi în formaţii de muzică de cameră. A concertat atât pe scenele din Iaşi, cât şi la Bucureşti, Cluj-Napoca, Bacău, Botoşani, Galaţi, Piatra Neamţ, Piteşti, dar a efectuat şi turnee peste hotare, în Rusia şi Albania.

Muzica de cameră a fost, însă, domeniul în care pianista Elise Popovici s-a remarcat în mod deosebit. Au rămas memorabile colaborările sale cu tenorul Victor Popovici, cu violoncelistul Reinhold Scheeser, dar mai ales cu violonistul Ştefan Lory cu care, printre altele, a prezentat în primă audiţie la Iaşi, *Sonatele pentru pian şi vioară* de George Enescu şi *Sonate* de Johann Sebastian Bach.

In paralel cu activiatea concertistică şi cea didactică, Elise Popovici, devenită membră a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, a fost unul dintre membrii cei mai activi ai Filialei ieşene, creaţia sa cuprinzând un remarcabil număr de opus-uri în diferite genuri: muzică pentru voce şi pian, muzică corală, muzică de cameră, muzică simfonică şi vocal-simfonică, muzică de operă.

---

[137] Elise Popovici s-a născut al Suceava, la 11 mai 1921. A urmat cursurile de cultură generală la Cernăuţi (1928-1930) şi la Suceava (1930 -1940).

În perioada 1952 – 1956, Elise Popovici a realizat aproximativ 40 de aranjamente şi prelucrări de melodii populare pentru voce şi pian, ca urmare, probabil, a activităţii de cercetător ştiintific la Institutul de Folclor din Bucureşti[138] (1949-1954) şi a câtorva campanii de culegere a folclorului (la Clejani, Năsăud, Sibiu, Hălăuceşti sau în Maramureş), fapt ce i-a permis apropierea de cântecele populare româneşti, şi asimilarea de sintagme folclorice care i-au devenit o a doua natură.

Ulterior a compus, în diferite etape, remarcabile cicluri de lieduri pe versuri de poeţi români sau străini (Mihai Codreanu, Otilia Cazimir, Magda Isanos, Aurel Baranga, Lucian Blaga, George Bacovia, Ana Feuer, Reiner Maria Rilke, Rachel Bluwstein, Paul Verlaine, Liviu Pendefunda, ş.a) în care, Elise Popovici a dovedit multă sensibilitate şi tandreţe, dar şi incisivitate în înveşmântarea muzicală, deschisă către poezia mai modernă. Temperament dinamic, cu unele reacţii bruşte care au întipărit în muzica sa o anumită francheţe ritmică, Elise Popovici nu face, în partiturile sale, dovada alunecării spre un sentimentalism desuet, ci creaţia sa este dominată de o intensă trăire afectivă, o permanentă agitaţie interioară tradusă, mai ales, printr-o incisivitate ritmică şi dinamică.

Pe lângă creaţia pentru cor[139], pe lângă muzica simfonică[140], vocal-simfonică[141] şi de operă[142], Elise Popovci şi-a etalat măsura talentului său şi în muzica de cameră, dând la iveală lucrări dedicate anumitor formaţii, poate şi ca urmare a faptului că a funcţionat un timp ca şef al catedrei de muzică de cameră de la Conservatorul ieşean.

De la *Suitele pentru pian* (1947, 1952), *Toccata pentru pian* (1953) *Sonata pentru violină şi pian* (1960), *Sonata pentru clarinet şi pian* (1967*), Sonata pentru violoncel şi pian* (1970), *Sonata pentru violă şi pian* (1969), *Cântec* şi *Joc* pentru trompetă şi pian (1975), Burlescă *pentru fagot şi pian* (1977), *Suitele pentru trombon şi pian* (1985), *Trio pentru clarinet, violoncel şi pian* (1971), *Trio pentru clarinet, vioară şi pian* (1973), *Rapsodie pentru două oboaie şi corn englez* (1976), *Cvartet de coarde* (1979), *Mică suită pentru cvartet de coarde* (1980), *Temă cu variaţiuni* pentru cvartet de coarde (1976), *Cvintet de coarde* (1970), *Cvintet de suflători* (1971), până la cele *Trei piese pentru flaut şi harpă* (1987), se distinge aceeaşi vitalitate ritmică, continuă varietate armonică şi vizibila dorinţă de a evita banalităţile în desfăşurarea discursului sonor. Spiritul său de esenţă neoclasică (influenţat şi de profesorul Constantin Georgescu), s-a îmbinat şi cu elanuri romantice, dozate într-un limbaj de cizelată şlefuire a culorilor timbrale.

Sonata pentru violină şi pian a fost compusă în anul 1960, când în muzica românească se afirma tendinţa de îmbogăţire a mijloacelor de expresie printr-o sinteză a noului modalism cu atonalismul.

Limbajul muzical al Sonatei a fost conceput în sensul negării aspectului tonal (prin evitarea unor configuraţii intonaţionale stabile) şi al egalizării celor 12 sunete ale gamei

---

[138] În colaborare cu Adriana Sachelarie, Elise Popovici a elaborat studiul *Cântecul popular săsesc din regiunea Sibiului*. Pentru activitatea didactică a realizat şi o *Antologie de exemple armonice* din literatura muzicală universală. A tradus din limba germană *Armonia tradiţională* de Paul Hindemith şi *Tendinţele armoniei în crearea formelor muzicale* de Arnold Schönberg

[139] Din creaţia corală semnată Elise Popovici, amintim: *Veselă inima mea* (1952), *Fluieraşul*(1955), *Suită de cântece de nuntă* (1956), *Izvorul* şi *Miniatură* (1970), *Floricică de pe şes* (1971), *Le coeur de la Mere* (1988), *Libertate, Laudă ţie în veci, Românie, Patrie*, ş.a.

[140] Creaţia simfonică a Elizei Popovici cuprinde: *Giampara* – joc simfonic (1956), *Poem simfonic* (1959), *Concertino pentru trompetă şi orchestră* (1977), *Concert pentru pian şi orchestră* (1983), *Divertisment pentru oboi şi orchestră de cameră* (1984).

[141] Din domeniul creaţiei vocal-simfonice citâm: *Tezaurul omenirii* – suită pe versuri de Andi Andrieş (1959), *Mihai Viteazul* – cantată pentru bariton, cor mixt şi orchestră pe versuri de Dumitru Stancu (1977), o amplă frescă sonoră ce evocă trecutul istoric, şi *Cantata pentru eroi*, pentru tenor, bariton, bas, cor mixt şi orchestră, pe versuri de Corneliu Sturzu

[142] Singura partitură dedicată teatrului liric este opera în trei acte, *Avram Iancu* pe un libret de Traian Vizitiu (1985 – 1987)

cromatice. Autoarea renunţă la armonia funcţională, preferând înlănţuirea liberă a acordurilor de cvarte sau a combinaţiilor intervalice mărite sau micşorate, astfel încât, ideea disonanţei nu se mai identifică cu sunetele străine de acord, dar abordând sistemul atonal, apelează la noi modalităţi de organizare internă a structurilor formale tradiţionale.

Sonata este alcătuită din trei părţi: partea I – *Allegro moderato* – măsura de 4/4 - este tristrofică: **ABA$_{variat}$ + Coda**, partea a II-a – *Andante lamentoso* – măsura de 3/4 - are o desfăşurare monostrofică, monotematică; partea a III-a – *Allegro giocoso* – măsura de 7/16 este construită în formă tristrofică: **ABA$_{variat}$**.

Originalitatea limbajului muzical al *Sonatei pentru violină şi pian* de Elise Popovici reiese deci, din utilizarea unor elemente de tehnică componistică atonal-modală bazată pe seria de 12 sunete, pe care autoarea o practică fie integral, fie incomplet, în structuri ritmico-melodice diverse, cu o armonie caracteristică. Seria celor 12 sunete dodecafonice, fie completă, fie fracţionată se regăseşte în diferite momente ale discursului muzical în toate cele trei mişcări ale sonatei întărind ideea unităţii tematice a acesteia. Deoarece în această partitură intervenţiile solistice sunt rare, ambele instrumente având rol egal, ele contribuie în aceeaşi măsură la realizarea unităţii discursului sonor cameral.

În interpretarea acestei sonate este caracteristică flexibilitatea nuanţelor şi a modurilor de atac, variabilitatea vibrato-ului violonistic adaptat necesităţilor expresiei muzicale, bogăţia şi subtilitatea timbrală, redată la vioară prin efectele de *pizzicato* şi *flageolete,* iar la pian prin diferite moduri de atac, cum ar fi, bunăoară, imitarea *pizzicato*-ului viorii sau acompaniamentul ţambalului.

Evoluând în forme arhitecturale tradiţionale, folosind un limbaj atonal-modal în ipostaze inedite de organizare a fluxului sonor, *Sonata pentru vioară şi pian* de Elise Popovici atestă, prin modalităţile şi indicaţiile specifice notate în partitură, preocuparea autoarei de a valorifica şi elemente ale „ethosului" nostru popular în creaţia de gen.

Pendulând între un lirism sobru de tip neoclasic şi momente de vigoare romantică accentuată, alimentate de armonia şi polifonia complexă postromantică sau cu influenţe ale melosului popular, Elise Popovici dovedeşte în evoluţia limbajul său permanenta dorinţă de înnoire, de asimilare a cuceririlor epocii. Metamorfoza limbajului său melodico-armonic a parcurs etape tonal-modale, cu structuri modale de unde nu lipseşte coloritul românesc, spre armonia atonală şi de asimilare (şi depăşire) a serialismului şi totalului cromatic.

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel - *Orientări, Direcţii, Curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1997;

BERGER, Wilhelm, Georg - *Dimensiuni modale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1979;

BOŢOCAN, Melania, PASCU, George - *Hronicul muzicii ieşene*, Editura Noël, Iaşi, 1997;

BUCIU, Dan - *Elemente de scriitură modală*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981;

BUGHICI, Dumitru - *Suita şi sonata*,Editura Muzicală, Bucureşti, 1965

BUGHICI, Dumitru - *Dicţionar de forme şi genuri muzicale* Editura Muzicală, Bucureşti, 1974,

COZMEI, Mihail - Pagini din istoria *învăţământului artistic din Iaşi, 1860 - 1990,* Academia de Arte „George Enescu" Iaşi;

COZMEI, Mihail - *Existenţe şi împliniri*, Dicţionar biobibliografic domeniul: MUZICA, Universitatea de Arte „George Enescu", Iaşi, 2005;

EDE, Terényi - *Armonia muzicii moderne*, Academia de muzică „Gh. Dima", Editura Media Musica, 2001;

PASCU George, SAVA Iosif - *Muzicienii Iaşului*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987;

VANCEA, Zeno - *Creația muzicală românească, sec.XIX-XX*, Editura Muzicală, București, 1968.

PEDAGOGUL PAVEL DELION ȘI CREAȚIA SA DIDACTICĂ

Profesor **Alina Țirică**
Colegiul „*Costache Negruzzi*" Iași

Solida pregătire psiho-pedagogică dobândită la vârsta tinereții, experiența didactică la diferitele tipuri de școli și nivele de învățământ, excelenta pregătire profesională și modul său propriu de a fi, toate acestea i-au dat posibilitatea de a duce mai departe la un nivel mai înalt cuceririle metodico-pedagogice ale înaintașilor.

Acest pedagog ieșean, se considera unul dintre elevii lui G. Breazul, al cărui sistem pedagogic îl diviniza. Studiile lui G. Breazul privind educația muzicală, organizarea școlii muzicii românești pe principii moderne, și necesitatea introducerii cântecului popular ca principal instrument în realizarea demersului educativ, s-au constituit într-un far călăuzitor urmărit de-a lungul întregii sale vieți.

Ca adept fervent al școlii de pedagogie a lui George Breazul, Pavel Delion a realizat cu o îndârjire extraordinară și prin acte de voință, continuarea principiilor lui G. Breazul în condițiile în care în România se instaura sistemul socialist.

Urmând îndemnurile părintelui școlii românești de pedagogie muzicală G. Breazul, Pavel Delion, a dovedit o creativitate ieșită din comun și a avut curajul de a alcătui noi manuale și culegeri, chiar dacă cele ale maiestrului G. Breazul erau considerate perfecte. Pavel Delion i-a admirat gândirea pedagogică și clarviziunea lui G. Breazul, dar nu i-a copiat manualele, ci a creat altele noi adaptând activitatea didactică la condițiile noi. Profesorul ieșean a înțeles adevăratul spirit al concepției pedagogice a lui G. Breazul, și din acest motiv preluând crezul acestuia, și-a axat întreaga sa operă didactică pe cântecul folcloric, cântecul didactic și cântecul în stil folcloric.

Dar plecând de la cunoașterea reală a vârstelor școlare, profesorul ieșean a operat detalieri care nu fuseseră realizate până în vremea sa, astfel sistemul său de pedagogie muzicală începe nu de la vârsta școlară ci de la cea preșcolară în mod similar cu alte țări ale lumii.

Din acest motiv a alcătuit manuale de Educație muzicală în grădinița de copii, repartizându-le pe vârste de la 3 la 6-7 ani. Iată modul în care Pavel Delion și-a subtitrat manuale de educație muzicală în grădiniță:

- „Cântece pentru grupa mică" – 3 ani;
- „Cântece pentru grupa mijlocie" – 4 ani;
- „Cântece pentru grupa mare" – 5 ani.

Aceste mici manuale care au început cu anul 1971, au fost reeditate la cererea educatoarelor în 1978. Fiecare manual pentru grădiniță este însoțit de o prefață și de o parte teoretică care cuprinde indicații metodologice deosebit de importante pentru realizarea progresului muzical la copii de vârstă preșcolară. Scopul declarat al acestor cărticele este „de a pune la îndemâna educatoarelor un material bogat și variat necesar educației muzicale a copiilor".

Ca un bun teoretician și practician al muzicii, profesorul insistă asupra aspectului formativ al muzicii, evidențiind necesitatea coordonării analizatorului auditiv, pe formarea și consolidarea deprinderilor muzicale.

Cântecele, jocurile cu cântec, jocurile muzicale şi audiţiile îi disciplinează pe copii, le formează obişnuinţe de manifestare în colectiv şi îi relaxează într-un mod plăcut.

Pe parcursul întregii colecţii de cântece profesorul Pavel Delion propune:

- exerciţii muzicale de respiraţie, acordaj;
- jocuri muzicale cu exerciţii;
- jocuri muzicale propriuzise;
- cântece.

Este cu totul remarcabil talentul lui Pavel Delion de a selecta sau crea cele mai potrivite cântece şi exerciţii care să fie uşor şi în mod natural percepute de copii.

Culegerea de cântece destinată copiilor de 4 ani, este o continuare a culegerii de cântece prezentată anterior. Mijloacele de educaţie propuse de autor sunt în majoritate cele anterioare, dar şi unele noi:

- cântecul;
- jocul muzical propriu-zis;
- jocul cu cântec;
- audiţia muzicală;
- jocul muzical;
- exerciţiul muzical pregătitor.

Acestor mijloace ale educaţiei, le dă definiţii interesante şi originale ca de exemplu în cadrul jocului cu cântec - „un mijloc specific de activitate care contribuie în cea mai mare măsură la înţelegerea unui cântec", sau definiţia jocului muzical exerciţiu - „activitate care are drept scop formarea deprinderii de a percepe şi recunoaşte sunetul muzical".

La această categorie de mijloace recomandă pentru recunoaşterea timbrului sunetului cântecele cum ar fi: „Cloşca", „Greieraşii", iar pentru deprinderile de a percepe durata sunetelor recomandă cântecele: „Ciocanul" şi „Gelăul".

Autorul manualului dă şi două planuri de lecţie pentru predarea cântecului „Cocoşelul" şi „Drag mi-e jocul românesc", iar în continuare manualul cuprinde nu mai puţin de 92 jocuri şi cântecele, selectate de diferiţi autori şi cu o tematică bine adaptată cerinţelor vârstei: „Anotimpurile", „Păsările", „Animalele", „Dansurile populare", „Pomii", etc.

Culegerea de "Cântece pentru grupa mare – 5 ani", dovedeşte încă odată profundele cunoştinţe pedagogice ale lui Pavel Delion. După 2 ani de activitate la grădiniţă, la preşcolarul mare educatoarea poate urmări realizarea celor două sensuri ale educaţiei muzicale – „educaţia pentru muzică şi educaţia prin muzică". Educaţia pentru muzică include dezvoltarea simţului muzical în vederea priceperii şi asimilări muzicii, iar educaţia prin muzică cuprinde realizarea idealului informativ, integrarea muzicii în viaţa copilului.

Sunt recomandate patru grupe de mijloace:

- exerciţii muzicale pregătitoare;
- jocuri muzicale – exerciţii;
- jocuri muzicale propriu-zise;
- cântece.

Se poate observa că aici la grupa mare există o schimbare a ordinii, începând cu cele pregătitoare şi nu cu cântece. Sunt date mici partituri cu exerciţii de respiraţie, de acordaj, omogenizare şi emisie corectă. Pentru consolidarea deprinderi de a percepe şi de a reproduce durata sunetelor, profesorul recomandă utilizarea contrastului prin folosirea unor onomatopee scoase de instrumente diferite ca: vioară, contrabas, etc.

La grupa mare ca şi la celelalte grupe, chiar de la începutul manualului autorul previne pe cei care îl folosesc asupra necesităţilor formării deprinderii muzicale şi a consolidării lor şi analizează particularităţile dezvoltării psihice a preşcolarului din grupa mare, (percepţia, memoria muzicală, atenţia auditivă, imaginaţia muzicală, limbajul, voinţa, viaţa afectivă,

aptitudinile muzicale). După ce enumeră activitățile unei lecții de la grupa mare și dă trei planuri de lecție (pagina 15-26), Pavel Delion abordează capitolul manifestărilor artistice ale copiilor din grădiniță, indicând soluții repertoriale pentru serbările din diferite perioade ale anului: serbarea pomului de iarnă, 1 și 8 Martie.

Activitatea sa didactică și pedagogică, nu s-a oprit doar la nivelul preșcolarilor de 3 până la 5 ani, ci și-a continuat obiectivul său major de a întocmi manuale pe toate categoriile de vârstă ale copiilor.

Pentru elevii claselor I – IV a întocmit manuale de educație muzicală care cuprind la rândul lor și repertorii de cântece.

Din punct de vedere al pregătirii muzicale, elevii clasei I se prezintă destul de eterogen. Acest lucru se explică prin faptul că numai o parte din copii au fost integrați în sistemul de educație al grădinițelor, iar mulți din cei ce nu au fost preșcolari la grădiniță nu s-au bucurat de o ambianță muzicală corespunzătoare, ceea ce ne face să considerăm că adevărata educație muzicală se începe în clasa I a școlii primare.

Scopul și sarcinile muzicale lui Pavel Delion la clasa I, se realizează prin aceleași mijloace specifice, întâlnite și la preșcolari, dar de această dată aici sunt prezentate într-o altă ordine și anume:

- exercițiul muzical;
- exercițiul joc;
- cântecul;
- jocul muzical;
- jocul cu cântec;
- audiția.

Exercițiul muzical, spune Pavel Delion „contribuie la cultivarea vocii și auzului și are ca scop formarea și consolidarea deprinderii de a respira corect, de a cânta acordat și omogen, de a emite sunete frumoase și de a pronunța cuvinte clar".

Exercițiul joc, constă în formarea deprinderii de a percepe, recunoaște și reproduce calitățile sunetului muzical prin diferite asocieri. Pentru cunoașterea și perceperea dintre două sunete contrastante s-a exemplificat relația dintre ceas și trompetă. Acesta este unul dintre numeroasele exemple care s-ar fi putut da în cadrul exercițiului joc.

Cântecul de copii, alături de alte cântece, este singurul material sonor care trebuie să stea la baza educației muzicale a elevilor din clasa I, întrucât acesta este un produs al lor care le creează o atmosferă plăcută, clasa I făcând parte din perioada de pregătire în vederea însușirii scrisului muzical, conținutul constând tocmai din formarea de reprezentări de sunete și asocierea lor cu numele sunetelor respective.

În clasa I, în cadrul jocului muzical se urmărește formarea și consolidarea deprinderii de a percepe, recunoaște și de a reproduce ritmul format din pătrimi și optimi precum și combinații ale acestora.

Jocul cu cântec și nu în ultimul rând audiția sunt ultimele și nu în cele din urmă mijloace specifice ce contribuie la dezvoltarea și educația copilului în clasa I în domeniul muzical.

Urmărind și analizând cu atenție „Educația muzicală în clasa a II-a", putem spune că Pavel Delion nu a făcut nici o modificare în privința sistemului de predare și învățare, ci a mers pe aceleași principii ale clasei I, pentru ca acum într-o clasă superioară celei anterioare, cu alte exemple muzicale și cântece noi, elevii să poată aprofunda mai bine cunoștințele învățate anterior.

Ultima parte a manualului cuprinde și patru exemple de lecții de probă urmate de o sumedenie de cântece pentru copii, ce urmează a fi parcurse cu învățătorul de-a lungul întregului an, cântece pentru toate ocaziile din an cum ar fi: „La seceriș", „Moș Gerilă", etc.

Urmărind evoluţia şcolarului am parcurs manualele clasei a III-a şi a IV-a, respectiv „Educaţia muzicală în clasa a III-a " şi „Educaţia muzicală în clasa a IV-a" – P. Delion 1977, constatând că ambele urmăresc aceleaşi mijloace specifice educaţiei muzicale şi anume:

- exerciţii de cultură vocală;
- exerciţii de cultură auditivă;
- cântece propriu-zise;
- canoane;
- cântece pe două voci;
- audiţii.

Se consolidează asocierile dintre reprezentările sonore cu numele sunetelor şi locul notelor pe portativ, realizându-se o conexiune intimă între acestea, condiţie fundamentală pentru formarea reflexelor condiţionate şi transformarea lor în automatism de solfegiere.

Pentru clasa a IV-a, P. Delion a întocmit o Educaţie Muzicală – în clasa a IV-a – Îndrumări metodice, care împreună cu „Manualul de educaţie muzicală" urmăresc în mod sistematic îndeplinirea tuturor obiectivelor legate de scopul educaţiei muzicale în şcoală. Amintind de aceste manuale pentru clasele I – IV, acum putem scoate în relief şi acele Abecedare Muzicale pentru clasa I şi a II-a a Şcolii Primare. În prima clasă, simultan cu activitatea de formare şi consolidare a sistemului auzului verbal se cere şi dezvoltarea sistemului auzului muzical. În clasa i se acordă o atenţie sporită deprinderii de a percepe sunetele „sol – mi" şi a celorlalte sunete apropiate „la – re; si – do". Şi în acest „Solmiredor", P. Delion pleacă tot de la aceleaşi principii şi mijloace specifice educaţiei muzicale ca şi în manualele de muzică. Repertoriul de cântece este bogat variat şi ales pe nivelul lor de cultură vocală, vrând să fie uşor percepute, uşor de realizat corect şi frumos, dar mai ales să trezească în ei sensibilitatea dorită de învăţător.

„SOLMIREDOR - ABECEDAR MUZICAL PENTRU CLASA a II -a"

Conţinutul acestor capitole din acest abecedar muzical se găseşte minuţios elaborat în Educaţia muzicală în clasa I – 1974 şi în Educaţia muzicală în clasa II – 1974, manuale destinate educatorului. Solmiredor este destinat elevului şi cuprinde cântece eşalonate gradat. Unele exemple se pot utiliza ca jocuri muzicale ritmice sau pot fi interpretate, folosindu-se diverse mişcări sugerate de text, altele folosite ca audiţii.

O altă cărticică a lui P. Delion este „Solmizator – Cântare pe note" care de fapt cuprinde cântece pentru copii ce pot fi încadrate în anumite rubrici după scopul şi conţinutul lor muzical:

- durata de un timp;
- măsura de 2 timpi;
- durata de jumătate de timp;
- durata de 2 timpi;
- portativul, cheia sol, sunetul şi nota „sol";
- sunetele şi notele „sol – mi";
- sunetul şi nota „la";
- sunetul şi nota „do";
- sunetul şi nota „re";
- sunetul şi nota „fa".

O altă ramură a creaţiei didactice o constituie „Antologiile de Coruri" pentru şcolari – (unison, 2-3 voci egale, 114 piese) – Iaşi, 1974, antologie ce a fost elaborată la solicitarea unor profesori de muzică din Iaşi. Prin această colecţie se doreşte reîmprospătarea repertoriului coral din şcoli, cu piese din clasicii genului şi din creaţia compozitorilor contemporani şi a unor profesori de muzică cu astfel de preocupări. Şi tot prin această antologie de coruri se facilitează transmiterea întregului tezaur de idei, sentimente, atitudini ce

se radiază din conținutul și forma prin care se răspândește parfumul colindei, reînnoit în fiecare an cu prilejul sărbătorilor Crăciunului.

Sunt prezentate cântece, de la cel mai mic grad de dificultate ajungându-se până la armonizările compozitorului Vasile Spătărelu pe 3 voci: „Of! Leliță Mărioară", „Tare sunt ocupată", „Ciobănașul" și „Frumos cântă cucu-n luncă".

„Colinde, plugușoare și cântece de stea" P. Delion – Iași 1996 conține prelucrări pentru cor la două voci destinate în special elevilor din clasa a III-a și a IV –a din școala primară. Prin organizarea manifestărilor artistice ca scop imediat, s-au urmărit și unele obiective pe termen mai lung, învățătorul realizând astfel dezvoltarea sentimentului de dragoste pentru tot ce este frumos, pentru păstrarea autentică a frumoaselor tradiții.

Colindele pentru 3 voci egale sunt destinate tuturor copiilor de la mic la mare, și anume de la elevii claselor elementare și până la elevii școlii profesionale, ajungându-se nu în cele din urmă la nivelul superior pentru studenți.

Și nu în ultimul rând Pavel Delion a întocmit „Cărțile de cântece" pentru copii clasa a III-a și a IV-a. Cântecele sunt și ele pe tematici, "Cartea de cântece pentru clasa a III-a" cuprinzând următoarele capitole:

- sunetul și nota „sol";
- sunetul și nota „mi";
- sunetele și notele „sol – mi";
- sunetul și nota „la";
- sunetul și nota „do";
- sunetul și nota „re";
- sunetul și nota „fa;
- sunetul și nota „do^2";
- sunetul și nota „si";
- canoane;
- cântece pe două voci.

Pentru fiecare din aceste teme, sunt prezentate cântecele însoțite la început de problema teoretică, expusă în mod separat înaintea cântecelor. Ca de exemplu pentru sunetul și nota „la" apar în colecții următoarele cântece:

- „Cucul cântă sus în vie";
- „Zebra";
- „Facem hora mare";
- „Fluturaș, fluturaș";
- „Mama";
- „Stă la geam o păsărică";
- „Ciobănașul".

Păstrând aceeași factură a sistemului de realizare a Cărții de cântece din clasa a III-a, putem observa că problemele teoretice în clasa a IV-a sunt mai complicate și anume vor apare teme ca:

- scara „Do";
- gama „Do";
- cântecele acompaniate cu sunetul tonicii;
- arpegiul gamei „Do";
- secunde mari – tonuri;
- secunde mici – semitonuri;
- terțe mari;
- terțe mici;
- terța, sexta și septima tonicii „Do";

- anacruza de un timp;
- pătrimea cu punct;
- conştientizarea măsurii de trei timpi;
- anacruza în măsura de trei timpi;
- măsura de patru timpi;
- anacruza în măsura de patru timpi;
- şaisprezecimea;
- cântarea în canon;
- cântece acompaniate cu tonica şi dominanta;
- repertoriul de cântece;
- cântece pe două voci.

Toate aceste teme, reprezintă alături de cântecele care le însoțesc, un îndrumar pentru elevii şcolii clasei a IV-a apărute sub numele de „Carte de cântece" – Manual de muzică pentru clasa a IV-a – P. Delion.

Etapa superioară activității de pedagogie muzicală şi metodică a profesorului P. Delion, s-a concretizat într-una dintre ultimele publicații ale maestrului intitulată „Metodica educației muzicale" apărută la Editura Hiperyon din Chişinău – 1993.

Această lucrare care reprezintă o sinteză a principalelor concluzii reieşite din experiențele pedagogice, nu s-a bucurat de o editare corespunzătoare, având numeroase carențe şi greşeli datorită tipografilor de la Chişinău. Profesorul era nemulțumit de aşezarea în pagină a lucrării sale şi a făcut mai multe demersuri la Chişinău pentru corectarea greşelilor, şi chiar pentru reeditarea întregii lucrări în condiții corespunzătoare, dar toate acestea au rămas fără nici un rezultat, motiv pentru care cartea conține şi numeroase erori datorită editorilor.

Cursul de metodică a predării muzicii a fost predat de P. Delion la Conservatorul din Iaşi şi reflectă experimentele didactice inițiate de marele pedagog ieşean la această instituție de învățământ universitar. Acest curs stă la baza cărții „Metodica educației muzicale" menționate anterior – Editura Hyperion. La Biblioteca Universitară de arte George Enescu din Iaşi, există acest curs al profesorului P. Delion, dactilografiat şi utilizat până în zilele noastre de către studenți. În redactarea cursului său şi a „Metodicii educației muzicale" – 1993, P. Delion a avut drept model două publicații anterioare pe care le considera „Manuale de specialitate":

- „Metodica predării muzicii" de Ion Şerfezi, Bucureşti 1967;
- „Metodica predării muzicii în şcoala de muzică" de Ana Motora-Ionescu, Elena Tudorie şi Anton Scornea, Bucureşti 1965.

Aceste două valoroase volume au contribuit şi contribuie în continuare la statornicirea şi fundamentarea învățământului muzical. Conținutul diversificat şi bogat al acestor cursuri se bazează pe aceste teze ştiințifice ce-i conferă valențe noi şi de mare calitate, încadrându-l în sfera conținutului.[9]

Aşadar, profesorul a pornit de la concluziile celor mai importanți metodicieni români: Ion Şerfezi şi Ana Motora Ionescu. Dar aşa cum singur afirmă în "Prefață" la volumul amintit (1993), în cursul pentru studenți care a fost dactilografiat probabil prin anii 1970 cât şi în cartea publicată în 1993, a pornit şi a introdus unele idei, concepții ale „subsemnatului" ce au luat naştere încă de pe băncile Şcolii Normale din Cernăuți, unde au predat profesori eminenți ca: L. Tomoioagă, Ipolit Tarnavschi, Alexandru Zavulovici şi Liviu Rusu. De asemenea, Pavel Delion a introdus în cursul său o parte din cunoştințele dobândite de la Conservatorul din Timişoara cu Nicolae Ursu – practica pedagogică, S. Drăgoi – forme muzicale şi armonie, Ion Ticulescu – ansamblu coral, Mircea Hoinic . teorie şi solfegiu, Ecaterina Herțeg – pian.

Admirația pentru profesorii de la Conservatorul din Timișoara, reiese evident din următorul citat: „aceste cadre didactice și altele, mi-au trezit admirația prin felul ordonat, clar și sistematizat cum prezentau conținutul cursurilor în fața studenților"

De fapt, Conservatorul din Timișoara i-a oferit lui Pavel Delion șansa afirmării în planul didacticii muzicale. Acolo a organizat o grupă de preșcolari după modelul maghiar de la Budapesta. Între personalitățile care au urmat cursurile grupei de preșcolari, Pavel Delion amintește pe Cornelia Diaconu, în prezent profesor universitar la Universitatea de Arte George Enescu Iași și Constantin Herdeanu prim-violonist la Opera din Iași.

După perioada începuturilor de la Timișoara, a urmat cea a sistemului său de pedagogie muzicală plasată în Iași, marele centru cultural al Moldovei, unde a activat din 1952 până la sfârșitul vieții. Fosta capitală a Moldovei i-a oferit lui Pavel Delion mai întâi în cadrul Liceului de muzică și mai târziu și în cadrul Conservatorului, cele mai bune condiții pentru elaborarea principiilor, metodelor și procedeelor didactice pe care le-a introdus în cursul său cu statut de „uz intern".

Raportând sistemul pedagogic a lui Pavel Delion la cel al predecesorilor săi imediați (Ion Șerfezi și A. M. Ionescu), se constată existența unei comunități de principii, dar și o diversificare a metodelor și procedeelor.

Pavel Delion a rămas toată viața credincios ideii, că numai de la cântare practică se poate ajunge la un progres real în privința cunoașterii muzicale. Fostul învățător, a aplicat principiul instituției cu mult discernământ, putând fi comparat în acest sens doar cu: A. M. Ionescu și Anton Scornea.

Oricum, Școala muzicală ieșeană și nu numai cea din Iași, îi datorează lui Pavel Delion extrem de mult în privința formării a multor muzicieni care s-au afirmat în deceniile VII, VIII, IX, X.

Sistemul de învățământ muzical românesc îi datorează lui Pavel Delion adaptarea concepțiilor pedagogilor anteriori și a practicilor utilizate în educația muzicală la noile cerințe și exigențe ale societății românești din ultimele decenii ale veacului trecut.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

COSMA, Viorel - *Muzicieni din România* – Lexicon, vol.II (C-E), Editura Muzicală, București,1999.

DELION, Pavel – *Antologie de cântece pentru 3 voci egale*, 1974.

DELION, Pavel – *Carte de cântece pentru copii –Perioada formării deprinderii de a cânta pe note* – clasa a III-a, 1976.

DELION, Pavel – *Carte de cântece – Manual de muzică pentru clasa a IV-a*, 1978.

DELION, Pavel – *Solmizator – Cântare pe note* – Ediția a II-a, 1976.

DELION, Pavel – *Solmiredor – Abecedar muzical pentru clasa a II–a școala primară* – Repertoriu de cântece, 1989.

DELION, Pavel – *Antologie de coruri pentru școlari* – unison, 2 – 3 voci egale, 1996.

DELION, Pavel – *Metodica educației muzicale*, Editura Hyperion, 1993.

DELION, Pavel – *Antologie de coruri*, vol.III, partea a II-a, 1988.

PAUL CONSTANTINESCU
PATRU MADRIGALE PE VERSURI DE MIHAI EMINESCU

Profesor **Oana Vasilache**
Liceul de Artă „*Ştefan Luchian*" Botoşani

Muzica corală a lui Paul Constantinescu are un rol foarte important în cultura românească, prin autenticitatea spiritului popular cât şi prin remarcabila măiestrie cu care a fost realizată.

Printre lucrările de succes numim: dipticul „Doină şi joc" „Doină oltenească" pentru cor mixt şi solo de bariton şi capodopera „Mioriţa".

Cele „Patru madrigale", create în 1953 – 1954, au fost prezentate în primă audiţie la 31 martie 1954 de cvartetul vocal al Filarmonicii din Bucureşti. Meritul lui Paul Constantinescu este acela de a fi luptat primul „şi cu forma veche de madrigal transpus pe meleagurile noastre şi cu redarea conţinutului şi aspectelor poeziei eminesciene, plină de romantism"[1].

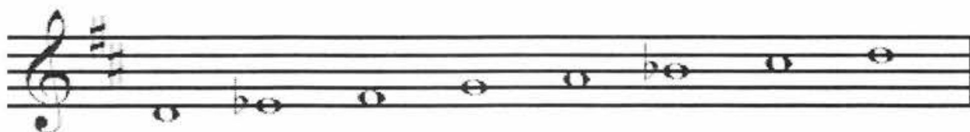
Versurile lui Eminescu au inspirat şi alţi compozitori precum: Gheorghe Dima (coruri, lieduri), George Stephănescu (lieduri), Tudor Ciortea (lieduri) etc.

Freamăt de codru – terminat la 1 octombrie este „una din expresiile cele mai puternice ale sensului umanist, dinamic, pe care poetul îl desluşeşte în mişcarea naturii"[2]. Compozitorul renunţă la strofele 3 şi 5, celelalte fiind distribuite în patru secţiuni: strofele 1 – 2 secţiunea A, 3 – 4 secţiunea B, 5 – 6 secţiunea C şi repriza A.

Prima secţiune, Andante, debutează cu o introducere pianistică de 14 măsuri, bazată pe o celulă ritmică formată din diviziunea excepţională a timpului binar, un triolet pe şaisprezecimi.

Din prima măsură se instalează modul ionian pe re, dar în măsura 9 foloseşte şi modul cromatic 1 cu element caracteristic septima mixolidică, mod transpus în măsura 10 cu o secundă mare descendentă. Din punct de vedere al armoniei foloseşte acorduri neutre, cu intervale adăugate şi trepte mobile.

Din măsura 15 debutează secţiunea A (a + a1) în care se observă preferinţa pentru treapta VI↓ şi treptele II – III – VII mobile, rezultând 2 tetracorduri cromatice:



Scriitura este polifonică, cu imitaţii libere (intrările sunt asimetrice). La pagina 7 se încheie prima secţiune a, cu o cadenţă pe treapta I, prin cromatizarea treptei IV (sol#).

Secţiunea a_1 este o frază solistică a sopranelor care debutează în frigicul mi ♭. Melodia este de provenienţă populară, fiind constituită pe un mod de sol cu treapta III mobilă. Sunt folosite acordurile cu $7^{mă}$ şi $9^{nă}$, suprapunerea a 2 acorduri (măsura

41), mersul treptat de 8- (măsurile 45 – 46), prin succesiunea a 2 tetracorduri puse în oglindă:



Secţiunea se încheie cu imitaţii ale celorlalte 3 voci, fraza cadenţând pe treapta IV.

Secţiunea B (b + a_1) începe pe si ъ (treapta VI↓ a modului de pe re, putând fi interpretată ca element de dorian). Altistele formulează un motiv întrebare, continuat de partida başilor melodia fiind de asemenea de origine populară. În măsura 54 este adus un nou acord disonant cu $7^{mă}$ şi $9^{nă}$ şi cu cvartă adăugată. Sfârşitul secţiunii b aduce un cap tematic ce va fi imitat de sopran şi alto (6 M şi 4 +). În măsura 70 revine secţiunea a_1 dar la tenor. Din punct de vedere al melodiei sunt păstrate raporturile dintre sunete, iar cadenţa se face tot pe treapta IV.

Secţiunea C debutează după 3 măsuri de legături ale pianului şi este încredinţată altistelor. Măsurile 87 – 89 reprezintă o mică introducere pianistică pentru a fixa modul cu baza si ъ. Sunt utilizate acorduri cu $7^{mă}$ şi $9^{nă}$, în măsurile 96 – 100 pianul intonând o pedală pe re. Fraza se termină pe si, urmând 5 măsuri până când revine secţiunea A (măsura 112), doar cu a. În general sunt păstrate aceleaşi tipuri de relaţii şi acorduri.

Fără ostentaţii de virtuozitate vocală ori pianistică muzica se structurează cu subtilitate imaginilor.

La mijloc de codru des – are ca temă aceeaşi situare în centrul naturii care însufleţeşte, cu întreg cadrul punând în apoteoză chipul iubitei. Cele 13 versuri de 7 – 8 silabe sunt distribuite astfel: primele 8 în grupe simetrice care alcătuiesc secţiunea A (a + a_1) iar următoarele 7 formează secţiunea B şi reexpoziţia în funcţie de codă.

Prima frază a secţiunii A este precedată (ca şi în primul madrigal) de o introducere pianistică, realizându-se un canon între vocile înalte (sopran şi tenor) şi o imitaţie liberă între vocile grave. Se afirmă un acustic 1 pe sol (cvartă lidică şi septimă mixolidică), prima frază cadenţând pe treapta V.

A doua frază a_1, de imitaţie liberă, modulantă, cadenţează pe subtonul fa. În ultimele 3 măsuri (20 – 22) este prezent acordul treptei I cu dublă apogiatură, în relaţie cu trisonul treptei V cu re şi fa becar note de pasaj.

În puntea dintre cele două secţiuni, pianul intonează motivul anterior prezentat de cor.

Secţiunea B (trio) debutează în măsura 27, cu valori ritmice întregi, care evoluează de la piano semplice la forte. În prima măsură este folosit acordul treptei I din Mi Ъ urmând treapta IV minoră şi din nou treapta I (relaţie plagală). Este folosit motivul ritmic doime – pătrime în toate cele 8 măsuri ale secţiuni b. În acompaniament observăm pauze expresive de câte 1 măsură, într-o scriitură simetrică (măsurile 27 – 30). Măsurile 31 – 34 sunt o repetare identică a măsurilor 27 – 30, dar la o terţă mare ascendentă.

A doua frază b_1 (măsura 35) aduce trisonul fa minor cu 7m, iar în următoarea măsură cu 6 M. Se creează o pendulare de accente între sopran şi grupul acompaniator (măsurile 39 – 44) în care se observă o formulă ritmică în oglindă doime – pătrime – pătrime – doime. Motivul din bas se încadrează într-o scară muzicală simetrică:



Secțiunea se încheie în măsura 46, pe un acord de treapta III cu 7- și 5- , pregătind acordul de sol major cu care începe coda.

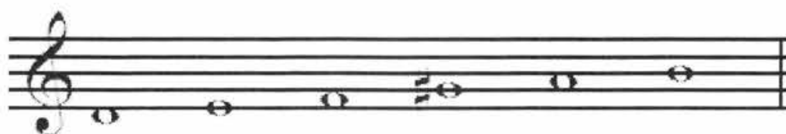
În măsura 47, revine secțiunea A, cu motivul intonat de tenori, apoi de soprane (dar modificat și scurtat). Acordul treptei I este adus în măsura 52, apoi în măsura 53 cu sens conclusiv.

Peste vârfuri – este o pagină de profundă vibrație poetică muzicală. Cele 3 strofe au determinat alcătuirea în formă de lied, strofa II reprezentând o dramatizarea a muzicii primei strofe, care este repetată în repriză.

Primele 8 măsuri sunt încredințate pianului, în primele patru apar suprapuneri de cvinte. Corul intră în măsura 9, iar în următoarele trei, reliefează o creștere armonică disonantă gradată (unison → secundă → cvartă → cvintă). Melodia de la pian are un substrat pentatonic (re – mi – sol – la – si).

Fraza a_1 readoptă tehnica imitației libere, elementul generator fiind intervalul de cvartă (preluat din introducerea pianului). Este preferat intervalul de 3- (sol # - mi ъ) prin simultaneizarea cvartei lidice cu sexta mică.

Măsura 19 prezintă un mers paralel în terțe a pianului pe un hexacord cromatic:



În măsura 25 oscilează între cele două variante ale minorului: armonic și natural, astfel pe timpul 1 este adus acordul treptei VII cu 7- (do # - mi – sol – si ъ) iar pe timpul 3, treapta V cu 7m (la – do – mi – sol). Materialul muzical folosit de pian se încadrează într-o scară a unui mod major cu treptele IV și VII mobile (element de acustic 1) și treapta VI coborâtă.

Măsura 30 este încredințată pianului care intonează un tronson cromatic ascendent de la treapta III până la treapta V.

Secțiunea B debutează în măsura 31 pe acordul treptei I. Scriitura este polifonică, imitându-se motivul al cărui element generator este cvarta ascendentă, urmat de cvintă descendentă (interval complementar). Este folosită varianta minorului natural (acorduri pe treapta VII și V) în măsurile 34 – 36, iar în măsura 40 revine scriitura polifonică (în stretto). Varianta melodică este adusă oscilația secundei și variabilitatea terței (fa becar – fa # - sol – re) în măsura 57. secțiunea b' se încheie în măsura 59 cu o pedală pe la (sugerând idee de dominantă).

Repriza debutează în măsura 60, utilizându-se suprapunerile de cvinte: re – la – mi; sol – re – la etc. Corul readuce creșterea gradată (unison → secundă → cvartă → cvintă) ca în debutul lucrării, iar în măsura 69 prezintă un material ritmic unitar, îmbogățit din punct de vedere armonic prin cromatisme. Succesiunea de cvinte paralele este transformată într-o succesiune de cvinte paralele micșorate (mi – si ъ, sol # - re). Secțiunea se încheie în măsura 73, stabilindu-se și acordul tonicii. Urmează coda care aduce suprapuneri acordice: acordul treptei I cu acordul treptei VIII. În ultimele 3 măsuri acordul treptei I se impune ca sonoritate. Repriza încheie în sonorități stinse, interiorizatul pastel creat cu înaltă artă și aleasă simțire.

Stelele-n cer este o „postumă în care cugetarea filosofică prinde într-un destin unic efemeriadele astrale şi pământeştii telegari ai mărilor – corăbiile"[3]. Paul Constantinescu a ales modalitatea unei zugrăviri concretizate, obiectivate la suprafaţă proprie madrigalului liric descriptiv pe care l-a abordat. Ca formă este un rondo de graţie şi sprinteneală preclasică, intenţionat naiv, colorat cu o substanţă muzicală familiară compozitorului.

Debutează cu o introducere ce capătă un caracter de sine – stătător. Urmează prezentarea a două idei contrastante din punct de vedere tonal şi tematic. Aceste 2 idei constituie refrenul (în Si ъ) şi cupletul (Mi ъ). În introducere este prezentat un motiv ostinato la pian (repetat pe parcursul a 10 măsuri). Observăm folosirea relaţiilor plagale (acord treapta II - acord treapta I) în măsurile 12 – 13, menţinându-se pe parcursul a patru măsuri.

Secţiunea A debutează în măsura 24, o dată cu apariţia corului. Motivul este intonat de sopran pe acompaniamentul altistelor. Acordul treptei I se succede celui de treapta II reluând astfel relaţiile plagale din introducere (treapta I cu 2M adăugată şi treapta II cu 4p adăugată). Acordul dominantei apare abia în măsura 31. ultimele 4 măsuri ale secţiunii aduc acelaşi tip de relaţie modală I – II – I.

Secţiunea B (cupletul) aduce un motiv deosebit de primul (din punct de vedere tonal), intonat de soprane. Motivul este prezentat cu o uşoară incursiune spre omonima dominantei lui Si ъ (fa). Dominanta minoră cu septimă mică este readusă în măsura 50. în următoarele măsuri se intonează acordul treptei V cu $7^{mă}$ şi $4^{tă}$ adăugată (dar eliptic de terţă), apoi apare motivul cu oscilaţie major – minor (Fa – fa). Se formează şi acorduri prin suprapuneri de cvarte perfecte (măsura 57: sol – do – fa – si ъ). Pe o pedală în registrul grav a acordului de treapta I se suprapune acordul treptei II (măsura 65). Coda debutează din măsura 68 şi reia un fragment din melodia secţiunii A, în două etape, la sopran. Apare, din nou, relaţia I – V cu $7^{mă}$ şi $4^{tă}$ adăugată (dar eliptic de terţă). Motivul ostinat din introducere este readus în măsura 80. În final este adus acordul treptei I prin dublă apogiatură (sol → fa, do → si ъ) şi o pedală menţinută până la sfârşitul lucrării.

Ciclul de Patru madrigale constituie în ansamblu rodul artei mari, al experienţei şi măiestriei pe care Paul Constantinescu a adeverit-o încă o dată. Prin forţa artistică a realizării, madrigalele rămân o culme a artei româneşti de acest gen.

[1] V. Tomescu – Paul Constantinescu, pag 390
[2] V. Tomescu – Paul Constantinescu, pag 393
[3] V. Tomescu – Paul Constantinescu, pag 399

BIBLIOGRAFIE

CONSTANTINESCU, Paul - *Patru madrigale pe versuri de Mihai Eminescu*
BREAZUL, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti*, Editura Muzicală, Bucureşti 2003
POPOVICI, Doru – *Muzica corală românească*, Editura Muzicală, Bucureşti 1966
VANCEA, Zeno – *Creaţia muzicală românească*, Editura Muzicală, Bucureşti 1989
TOMESCU, Vasile - *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, Bucureşti 1967
COZMA, Octavian Lazăr – *Hronicul muzicii româneşti*, Editura Muzicală, Bucureşti 1974
BUGHICI, Dumitru – *Dicţionar de forme şi genuri*, Editura Muzicală, Bucureşti 1974
LAROUSSE - *Dicţionar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti 2000.